Mus.th. 4909 (1
Jahn (Mozart)
III, 312 (1
Xerokopieren aus konservato-
rischen Gründen nicht erlaubt
Nur im Lesesaal benützbar

<36631588070017

<36631588070017

Bayer. Staatsbibliothek

neu Leder

72



W. A. MOZART.

Nach dem Familienbilde im Mozarteum zu Salzburg.

W. A. Mozart

von

Otto Jahn.

Erster Theil.

Mit 2 Bildnissen Mozarts in Kupferstich und einem Facsimile seiner Handschrift.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1856.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Das Recht der englischen und französischen Uebersetzung
bleibt vorbehalten.

Meinem Freunde

Prof. Gustav Hartenstein

in treuer Liebe

gewidmet.

Gewiß ist Ihnen, mein theurer Freund, der Nachmittag des 7. November 1847 noch eben so frisch im Gedächtniß als mir. Wir hatten uns in der Johanniskirche versammelt um der Leiche Mendelssohns das Geleite zu geben und der Zufall — denn ich war noch nicht lange in Leipzig und Ihnen nicht näher bekannt — hatte es so gefügt, daß wir in der langen Reihe neben einander gingen. Von der Trauer um den frühen Verlust eines Meisters, der in feiner Durchbildung, strenger Selbstprüfung und echtem Streben nach dem Edlen und Schönen Vorzüge in sich vereinigte, in denen wohlthätiger Einfluß auf die Richtung der Kunst unserer Zeit wesentlich begründet war, wendete sich unsere ernst gestimmte Betrachtung der Musik überhaupt und den großen Meistern der Vergangenheit zu. Wir wurden dadurch zu mannigfachem Gedankenaustausch angeregt, bei welchem wir uns in den Grundanschauungen stets übereinstimmend fanden. Und so begegneten wir uns auch in der Erfahrung, daß in einer Periode der jugendlichen Entwickelung Mozart uns fremd und dem unruhig strebenden, ins Unbegränzte schweifenden Sinn ein Meister unverständlich geworden sei, der den Gährungsproceß der Leidenschaft nicht im Kunstwerk vollzieht, sondern nachdem er alles Unreine und Trübe vollständig bewältigt hat, die reine vollendete Schönheit hervorruft. Wenn man in reiferen Jahren dann wieder zu ihm geführt wird, erstaunt man über den wunderbaren Reichthum seiner Kunst und über sich selbst, daß man dagegen kalt sein konnte. Ich gestand Ihnen, wie nach schweren Leiden, die mir Jahre lang alle Musik unmöglich machten, durch Mozart wieder Muth und Kraft zur Theilnahme an derselben in mir wach wurden. Darin

waren wir einig daß, wer herangereift zu der Fähigkeit die Kunst als solche aufzufassen und zu empfinden sich Mozart hingiebt, dauernd von ihm gefesselt werden müsse, aber mit der Freiheit Alles was sonst schön und groß ist mit Wärme und Liebe zu umfassen, denn auch von Mozart gilt, was Aristophanes so schön von Sophokles sagt, daß er wie im Leben so nach dem Tode liebenswürdig gern gewähren lasse.

Jene Unterredung wurde der Grund eines näheren Umgangs, aus welchem eine Freundschaft erwachsen ist, die durch Einigkeit in Gesinnung und Ansicht bei allen ernsten und wichtigen Angelegenheiten unauflöslich befestigt worden ist, und mich in guten und schweren Tagen bei Ihnen stets herzliche Theilnahme und besonnene Förderung finden ließ. Ich wäre berechtigt Ihnen dies Buch als ein Zeichen meiner Dankbarkeit und Liebe zu bringen, auch wenn sein Inhalt Sie weniger anginge. Allein die Musik hat in unserem Verkehr fortwährend eine große Rolle gespielt, mochte ich neben Ihnen am Klavier sitzen oder hinter Ihrem Stuhle stehen, oder wir uns im Gespräch ergehen; ja, Sie haben an diesem Buch soviel Antheil genommen, mich so lebhaft zur Arbeit getrieben, mitunter — jetzt darf ich es Ihnen wohl gestehen — sogar etwas unbarmherzig, daß ich jetzt Niemand mit mehr Freude und Vertrauen dasselbe zu bringen wüßte als Ihnen. Nun müssen Sie sich es aber auch gefallen lassen, daß ich Ihnen so manches mittheile was ich dabei auf dem Herzen habe. Mir ist, als träte ich wieder zu Ihnen und Ihrer Frau, um im behaglichen Gespräch mich zu erholen und zu neuer Arbeit zu stärken. Machen Sie sich auf eine lange Unterredung gefaßt.

Sie wissen, lieber Freund, wie diese Biographie entstanden und allmählich zu dem Umfange herangewachsen ist, vor dem ich jetzt selbst erschrecke. Anfangs nur mit der Biographie Beethovens beschäftigt sah ich bald ein, daß es unmöglich sein würde, das was er Neues und Großes geschaffeu hat vollkommen begreiflich zu machen, ohne die Leistungen Mozarts klar zu übersehen, der die vorausgehende Periode der Musik abgeschlossen hat, und dessen

Erbschaft Beethoven antreten mußte um seine eigenthümliche Stellung in der Geschichte der Musik zu gewinnen. Diese Auseinandersetzung wäre für eine Einleitung zu umfassend geworden; ich entschloß mich daher, das reiche aber unverarbeitete und ungenießbare biographische Material, das bei Nissen aufgehäuft liegt, zu einer lesbaren Darstellung von Mozarts Leben zu redigiren, um eine concrete Grundlage für die allgemeinen Betrachtungen zu gewinnen, welche ich daran zu entwickeln gedachte. Während ich nun diese Aufgabe näher ins Auge faßte, führte mir ein günstiges Geschick so wichtige Hülfsmittel für die Geschichte seines Lebens und zur Würdigung seiner künstlerischen Leistungen zu, daß mir die Pflicht erwuchs, auf neuem Grund ein ganz neues Gebäude aufzuführen. Ehe ich aber die von mir zuerst vollständig benutzten Quellen angebe, lassen Sie mich einen Blick auf die allen zugänglichen, die bisher gedruckten Biographien Mozarts werfen, soweit mir dieselben bekannt geworden sind.

Bald nach Mozarts Tode erschien in Schlichtegrolls Nekrolog vom Jahr 1791 ein biographischer Artikel über ihn. Dieser ist genau und zuverlässig in den Nachrichten über seine Jugendzeit, welche von Mozarts Schwester herrührten; für die späteren Lebensjahre sind die Notizen oberflächlich und das Urtheil das über ihn als Menschen gefällt wird beruht auf einer vorgefaßten ungünstigen Meinung, welche damals in Wien, zum Theil durch künstliche Mittel, verbreitet war und die überhaupt bis in die Gegenwart herab tiefe Wurzeln gefaßt hat, so daß ich nicht weiß, ob es mir gelingen wird die Wahrheit zu ebenso allgemeiner Geltung zu bringen. Kein Wunder daß die Wittwe Mozarts, durch diese Darstellung tief verletzt einen Abdruck dieses Artikels, der unter dem Titel Mozarts Leben in Grätz bei Jos. Georg Hubeck 1794 erschien, aufkaufte, um seine Verbreitung zu verhindern. Eine Biographie, welche in demselben Jahr in Sonnleithners Wiener Theater-Almanach S. 94 ff. erschien, ist nur eine abgekürzte Bearbeitung des Schlichtegrollschen Nekrologs; eine französische Uebersetzung findet sich bei [Bombet] Lettres sur

Haydn suivies d'une vie de Mozart Paris 1814, in englischer Uebersetzung London 1817, und in neuer Bearbeitung Paris 1817.

Theils auf Mittheilungen der Familie, namentlich der Wittwe, theils auf die persönliche Bekanntschaft mit Mozart gegründet ist das „Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beschrieben von Franz Niemtscheck" Prag 1798 (zweite Auflage 1808). Leider geht dasselbe, namentlich für die spätere Zeit nicht so in Einzelnheiten ein als man wünschen möchte; was der Mozart aufrichtig ergebene Verfasser berichtet ist zuverlässig und treu.

Bedeutenderes war von Friedrich Rochlitz zu erwarten, der geraume Zeit mit dem Plane umging eine Biographie Mozarts zu schreiben. Er hatte als Jüngling Mozart bei dessen Anwesenheit in Leipzig im Jahr 1789 kennen gelernt und da er mit Doles und Hiller, überhaupt in allen musikalischen Kreisen viel verkehrte, ihn öfter gesehen und, lebhaft angezogen von dem großen Künstler wie von dem liebenswürdigen Menschen, sich damals schon aufgezeichnet, was ihm bei diesem Zusammensein merkwürdig erschienen war. Als er später den Vorsatz faßte das Leben Mozarts darzustellen, theilte ihm die Wittwe nicht allein Anecdoten und Charakterzüge mit, deren auch die Schwester beisteuerte, sondern sie übergab ihm, wie ich aus ihren Briefen ersehen habe, die Correspondenz Mozarts zur Benutzung. Er ließ in der allgemeinen musikalischen Zeitung [A. M. Z.] die von der Wittwe (I S. 289. 854) und der Schwester (II S. 300) ihm mitgetheilten sowie die selbst erlebten Charakterzüge (I S. 17. 49. 81. 113. 145. 177. 480. III S. 450. 493. 590) drucken, und kam auch später bei verschiedenen Veranlassungen auf seine persönliche Bekanntschaft mit Mozart wieder zurück; dabei blieb es aber und mir ist nicht bekannt, weshalb er seinen Plan aufgegeben habe. Ich stellte Nachforschungen an, ob unter seinem Nachlaß vielleicht noch Aufzeichnungen und Ueberlieferungen sich finden möchten die, aus jetzt versiegten Quellen geflossen, für meine Arbeit von Wichtigkeit wären. Dabei machte ich eine Er-

fahrung, welche ich — so peinlich mir es ist auf das Andenken eines vielverdienten Mannes einen Schatten fallen zu lassen — um der Wahrheit willen nicht verschweigen kann. Ich war bereits aufmerksam darauf geworden daß bei den Zügen aus Mozarts Leben, welche Rochlitz als selbst erlebte oder von Mozart mitgetheilte erzählt, nicht allein die Form der Darstellung, ihre Haltung und Färbung ganz ihm angehört, sondern daß auch manche Umstände, die er mit großer Sicherheit erwähnt, sich mir durch sichere Zeugnisse als irrig erwiesen. Ich suchte mir dies zu erklären durch die Annahme theils von Gedächtnißfehlern theils von einer leicht begreiflichen Selbsttäuschung, die ein Räsonnement oder eine Combination, welche sich von selbst zu ergeben scheint, mit einem überlieferten Factum verwechselt. Nun aber fand ich in seinem Nachlaß die auch in der musikalischen Zeitung gedruckte Parallele zwischen Mozart und Raphael vermehrt mit einer ausführlichen Erzählung der eigenthümlichen Umstände, unter welchen sich Mozart verheirathet habe, und zwar mit ausdrücklicher Berufung auf Mozarts eigene Erzählung, welche Rochlitz gleich in derselben Nacht niedergeschrieben habe. Ueber die Zeit, von welcher es sich hier handelt, die Jahre 1780 bis 1783, ist Mozarts ausführliche Correspondenz vorhanden und ein Irrthum über wesentliche Dinge ist, wie Sie sich selbst überzeugen werden, unmöglich. Alles aber was Rochlitz angiebt, über Zeit, Ort, Personen und Verhältnisse ist unwahr, vollständig unwahr. Sie erinnern sich gewiß noch meiner Bestürzung bei dieser unwillkommnen Entdeckung: hier läßt sich keine poetische Licenz als Erklärung denken. So leid es uns auch ist, ich halte es für Pflicht die Sache mitzutheilen, theils weil sie überhaupt Vorsicht gebietet, theils damit nicht jene Erzählung, wenn sie je zufällig gedruckt würde, weitläufige und widerwärtige Erörterungen veranlasse.

Jene Anecdoten der musikalischen Zeitung verbunden mit den Nachrichten bei Schlichtegroll und Niemtscheck bilden nun den wesentlichen Stoff, den mehr oder weniger vollständig und in verschiedener Fassung eine Reihe von Schriften über Mozart ver-

arbeiten; was etwa hinzukommt, sind theils einzelne meist wenig verbürgte, oft schlecht erfundene Anecdoten, wie sie unter den Künstlern umzulaufen pflegen, theils mancherlei Redensarten, wie sie, mit Zelter zu sprechen, einer selbst macht. Ich kann als gewissenhafter Biograph es Ihnen nicht ersparen einige Bücher der Art hier namhaft zu machen.

Bloße Uebersetzung der Anecdoten giebt das Buch von Cramer Anecdotes sur Mozart. Paris 1801. Mehr Prätension macht „Mozarts Geist. Seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Bildungsbuch für junge Tonkünstler.“ Erfurt 1803. Zelter fragte bei Goethe an, wer der Verfasser dieser Goethe zur Hälfte dedicirten kurzen Biographie des verewigten Mozart sei, „welcher eine nicht kurze, nicht ästhetische Darstellung seiner Werke nebst einem nicht guten Portrait angehängt sei“ (Briefwechsel I S. 56), und war nicht wenig erstaunt von diesem zu hören, daß er von der Biographie so wenig als von ihrem Verfasser wisse (ebend. I S. 67. 65). Der spätere Nachtrag: Mozart und Haydn. Versuch einer Parallele. Erfurt 1810 hat schwerlich Zelters Beifall in höherem Grade erworben.

Ohne alles selbständige Verdienst sind auch die Darstellungen von Hormayr im Oesterreichischen Plutarch (VII, 2, 15) Wien 1807; und Lichtenthal Cenni biografici intorno al celebre Maestro Wolfgango Amadeo Mozart. Mailand 1816. Das Elogio storico di Mozart del Conte Schizzi. Cremona 1817 habe ich mir nicht verschaffen können. Die Artikel in Gerbers Tonkünstlerlexicon sind namentlich in der Zusammenstellung der Werke fleißig, obgleich nicht vollständig; dagegen ist Mozarts Biographie von J. A. Schlosser (Prag 1828, dritte Auflage 1844) eine urtheilslose Compilation.

Einen ungeahnten Reichthum von neuen Quellen erschloß die Biographie W. A. Mozarts von G. N. v. Nissen. Leipz. 1828 (mit einem Anhang). Um dieses Buch richtig zu beurtheilen, und vor Allem um es richtig gebrauchen zu können, muß man sich eine klare Einsicht verschaffen, wie und aus welchem Ma-

terial es gemacht ist, was allerdings mehr Mühe kostet als darüber zu schelten und zu spotten. Nissen, der nach Mozarts Tode als dänischer Diplomat nach Wien kam, lernte dort dessen Wittwe in ihrer hülflosen Lage kennen und interessirte sich für sie. Er hatte eine Neigung zu geschäftlicher Thätigkeit, Papiere ordnen, Briefe schreiben, selbst Copiren war ihm erwünscht; so übernahm er es gern den Nachlaß Mozarts zu ordnen, die Wittwe in allen Geschäftsangelegenheiten zu vertreten und ihre Correspondenz zu führen. In einer langen Reihe meist sehr ausführlicher Briefe, welche er in ihrem Namen schrieb, zeigt er sich als einen wohldenkenden verständigen Mann, der sich aber einer etwas umständlichen Darstellung befleißigt. Nachdem er die Wittwe Mozarts geheirathet, fühlte er die Pflicht für dessen Andenken mit derselben Gewissenhaftigkeit zu sorgen, wie er für seinen Nachlaß gesorgt hatte und benutzte hauptsächlich die Muße seiner letzten Jahre, welche er in Salzburg zubrachte, um diesen Plan auszuführen. Wir sind ihm dafür großen Dank schuldig, denn ohne seine Sorgfalt wären die wichtigsten Documente und Traditionen spurlos verschollen. In Salzburg lebte damals auch die Schwester Mozarts; ihre Erinnerungen wie die seiner Frau boten eine Fülle charakteristischer Züge zu einem plastischen Lebensbild und in den in großer Vollständigkeit erhaltenen Correspondenzen und Papieren der Familie lag ihm ein Schatz von authentischen Documenten vor. Außer einer Reihe einzelner Urkunden, Briefe und Aufzeichnungen konnte er nach seiner Angabe benutzen — die Briefe Leopold Mozarts an Hagenauer während der Reise nach Wien vom September 1762 bis Januar 1763; während der großen Reise vom Juni 1763 bis November 1766; während der Wiener Reise vom September 1767 bis December 1768; die Briefe des Vaters und des Sohnes an die Ihrigen während der Reisen nach Italien vom December 1769 bis März 1771; vom 13. August 1771 bis December 1771; vom October 1772 bis März 1773; nach Wien vom Juli 1773 bis September 1773; nach München vom December 1774 bis März

1775; die Briefe Wolfgangs und der Mutter nach Hause nebst den Antworten Leopolds und der Tochter auf der Reise nach Paris vom September 1777 bis Januar 1779; den Briefwechsel Wolfgangs mit dem Vater und der Schwester während der Reise nach München im November 1780 und des Aufenthalts in Wien; Wolfgangs Briefe reichten bis ins Jahr 1784, die des Vaters bis 1781.

Diese reichen Hülfsquellen zu verwerthen wie sie es verdienten brachte Nissen Fleiß und redlichen Willen mit; leider reichen diese für ein Unternehmen dieser Art nicht aus. Zu geschweigen daß er von Verarbeitung und Darstellung keine Ahnung hat, so fehlt es ihm an Sinn und Bildung für Kunst und Musik überhaupt, an Urtheil und Tact das Wichtige und das Unbedeutende zu erkennen und an dem richtigen Begriff von Genauigkeit der Ueberlieferung. Da wenigstens ein Theil der von ihm benutzten Papiere mir auch zu Gebote gestanden hat, so habe ich ihn controliren und von seinem Verfahren mir eine Vorstellung bilden können. Nirgend zeigt er sich unredlich, nirgend ändert er um zu täuschen, aber er verfährt mit seinen Documenten willkührlich. Er theilt sie selten ganz vollständig mit, sondern nur das wovon er glaubt daß es von Interesse sei. Leider verstand er weder zu beurtheilen was für die Kunst wichtig, noch was psychologisch interessant sei; und so ist denn seine Auswahl oft unglücklich genug ausgefallen. Auch leiteten ihn dabei mitunter Rücksichten theils auf vornehme Personen, theils auf Vorurtheile seiner Frau, die offenbar manche Familienverhältnisse nicht berührt wissen wollte; allein immer nur so weit daß er dies und jenes unerwähnt läßt. Aber auch das Verschweigen kann, weil es den wahren Zusammenhang der Begebenheiten nicht durchschauen, die richtigen Beweggründe nicht erkennen läßt, für die historische Glaubwürdigkeit so nachtheilig werden als positive Entstellung, und immer wird der, dessen Charakter darzustellen die Aufgabe ist, aus Rücksicht gegen Andere zurückgesetzt. Glücklicherweise habe ich für die wichtigsten Jahre, für die Zeit von 1777 an, die Familiencorrespon-

denz selbst benutzen können: Sie werden sehen, wie ganz anders die Auffassung dieser Zeit sich dadurch gestaltet hat. Weniger wichtig ist es, aber es bleibt doch ein Uebelstand, daß er für gut befunden hat Stil und Darstellung der Briefe im Einzelnen zu ändern. Nun bedürfen aber die Briefe weder des Vaters noch des Sohnes irgend solcher Nachhülfe, beide schreiben mit Einsicht und Geschick, und in eigenthümlicher Weise; aber selbst wenn dies der Fall nicht wäre, und wenn Nissen eben so sehr der Mann gewesen wäre ihnen das Exercitium zu corrigiren als er es nicht ist, wie darf man den individuellen Charakter solcher Mittheilungen verwischen?

Wenn Nissen sich begnügt hätte den Briefen und Briefauszügen die Nachrichten, welche er aus dem Munde der Frau und Schwester oder anderer sicherer Zeugen erfuhr, beizugeben und als so beglaubigte Ueberlieferungen zu bezeichnen, so hätte er sich ein großes Verdienst erworben. Allein er hat mehr thun wollen, und auch Nissen gegenüber behält Hesiod Recht, daß die Hälfte mehr sei als das Ganze. Es waren in der Familie mancherlei Schriften, Zeitungen, Journale u. dgl. aufbewahrt worden, welche die künstlerischen Leistungen Mozarts betrafen; damit nicht zufrieden hat Nissen mit großem Fleiß zusammengebracht was über Mozart geschrieben war, dann Alles abgeschrieben was ihm wichtig vorkam, und diese Excerpte nach Kategorien geordnet, wie sie ihm gerade angemessen schienen z. B. Alles zusammengestellt, was sich auf ein Werk bezog, und endlich diese verschiedenartigen Bruchstücke ohne Verbindung, ohne Erklärung, ohne Angabe woher sie entlehnt seien, zusammengeschoben. Um von diesen disparaten und confusen Massen Gebrauch machen zu können, muß man sie in ihre einzelnen Bestandtheile auflösen und nachsuchen von wem jedes genommen ist, um es dann in seinem wahren Zusammenhang würdigen zu können; — man kann darauf rechnen daß, wo ein Gedanke oder ein Urtheil ausgesprochen ist, Nissen nicht in eigener Person redet. Den ursprünglichen Sitz der einzelnen Mittheilungen aufzufinden hat Nissen durch sein Verzeichniß der Schrif-

ten, in welchen über Mozart gehandelt wird, wenigstens erleichtert; da aber auch manche jetzt verschollene Schriften von ihm benutzt sind, ist mir die Wiederentdeckung nicht überall gelungen. In den meisten Fällen ist daran auch gar nichts gelegen; allein es befinden sich unter dieser großen Menge herrenlosen Guts auch einzelne Mittheilungen, welche auf mündlicher Tradition der Familie beruhen, und es ist allerdings wünschenswerth diese mit Bestimmtheit darauf ansprechen zu können. Indessen geben sie sich meist deutlich genug zu erkennen und betreffen auch nicht einmal Hauptsachen.

Diese Auseinandersetzung war nöthig um den Gebrauch des Nissenschen Werks möglich zu machen, glauben Sie aber nicht daß ich deshalb ungerecht sei. Es ist wahr, die Masse bedruckten Papiers kann einen zur Verzweiflung bringen; bedenkt man aber daß der größte Theil der Documente später verkommen ist, so wird man dankbar gegen den Mann, der uns solche Blicke in dies Künstlerleben thun ließ und der mit uneigennütziger Pietät für das Andenken Mozarts arbeitete, für welches die ihm Nächsten nicht einmal durch Erhaltung der Documente besorgt blieben, deren Wichtigkeit Nissen begriffen hatte. Uebrigens ist man auch das zu bemerken schuldig, daß Nissen seine Biographie nicht selbst hat drucken lassen; er starb am 24. März 1826 ehe sie soweit gediehen war, und vielleicht hätte er bei einer schließlichen Redaction doch Manches gebessert.

Es ist auffallend daß in Deutschland, obgleich man sich einig war daß Nissens Buch ungenießbar sei und erst bearbeitet werden müsse um lesbar zu werden, Niemand dieser Mühe sich unterzog, sondern daß man es Ausländern überließ, die reichen Schätze zu verwerthen. Dies unternahm Fétis in seiner Biographie universelle des Musiciens (Brüssel 1840) VI p. 432 ff., soweit es die einem allgemeinen Werke der Art gesteckten Grenzen zuließen. Die nahe liegende Aufgabe aber durch zweckmäßige Ordnung und Redaction des wirklich interessanten Theils von dem Nissenschen Material eine übersichtliche und lesbare Biographie Mozarts her-

zustellen unternahm Edward Holmes in The life of Mozart, including his correspondence. London 1845. Mit Verstand und Einsicht ist hier der wesentliche Theil der Correspondenz so geordnet und mit einer auf den sonsther überlieferten Notizen begründeten Darstellung verbunden, daß ein zusammenhängendes Ganze entstanden ist, welches eine zuverlässige und soweit es möglich war vollständige Uebersicht über Mozarts Lebensgang gewinnen läßt. Holmes hat außerdem die von André veröffentlichten Verzeichnisse der Mozartschen Werke und die dort mitgetheilten Angaben über ihre Entstehungszeit zweckmäßig benutzt, er hat auf einer Reise durch Deutschland sich die Originalmanuscripte bei André wenigstens angesehen und hie und da mündliche Traditionen aufgesammelt, er hat sich auch in der musikalischen Litteratur umgesehen, und ein Werk zu Stande gebracht, das ohne Zweifel für die zuverlässigste und brauchbarste Biographie angesehen werden muß, soweit sie durch geschickte Benutzung der allgemein zugänglichen Hülfsmittel herzustellen war. Denn allerdings hat er weder bis dahin unbekannte Quellen von Wichtigkeit eröffnet, noch tiefer gehende Forschungen angestellt, noch durch eigenthümliche Ansichten neue Aufklärungen gegeben.

Einen ganz andern Gesichtspunkt hatte Alexander Oulibicheff verfolgt in seinem Werk Nouvelle Biographie de Mozart suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales oeuvres de Mozart, Moskau 1843, in drei Theilen, welches durch die Uebersetzung von A. Schraishuon (Stuttgart 1847) in Deutschland allgemein bekannt geworden ist. Die enthusiastische Verehrung für Mozart, welche den Verfasser zu einer Arbeit begeisterte, die jahrelange Vorstudien und große Opfer jeder Art erheischte, und welche sich in seinem Buche so lebhaft ausspricht, ist liebenswürdig und anziehend, allein sie darf das Urtheil nicht bestechen. Ich fürchte nicht, daß Sie mir den alten Spruch vom Töpfer der den Töpfer beneidet vorhalten werden, wenn ich meine Meinung über die schwachen Seiten dieses Buches offen ausspreche. Für Oulibicheff ist die

Hauptsache die räsonnirende ästhetische Analyse der Hauptwerke Mozarts, derjenigen Werke aus seinen späteren Lebensjahren, in welchen die Kunst des Meisters vollendet ausgeprägt erscheint, auf welchen sein Ruhm unerschütterlich gegründet ist; diese in ihrer künstlerischen Bedeutung zu charakterisiren und verständlich zu machen ist seine eigentliche Aufgabe. Er beschränkt daher wesentlich seine Betrachtung auf einen bestimmten Kreis Mozartscher Compositionen — es sind die bekanntesten, weil sie die größten sind —, diesen zu erweitern scheint ihm gar nicht in den Sinn zu kommen, weil es ihm nur um den Mozart zu thun ist, den er und die musikalische Welt aus diesen Werken kennt. Was er außerdem beibringt dient nur zur Vorbereitung und zur Grundlage für jene Betrachtungen. Denn er erkennt sehr wohl daß man um den vollendeten Meister zu begreifen die Einsicht haben müsse, wie er es geworden sei, also seinen Entwickelungsgang kennen müsse; ferner, da Mozart nicht zufällig seine Stellung in der Geschichte der Musik einnimmt, stellt er sich die Forderung nachzuweisen, daß der ganze Entwickelungsgang dieser Kunst mit Nothwendigkeit auf einen Abschluß hindränge, wie er in Mozart verkörpert erscheine. Für die eigentliche Entwickelungsgeschichte Mozarts begnügt er sich aber mit dem bei Nissen Dargebotenen, von dem er das hervorhebt, was geeignet scheint die von ihm gewählten Gesichtspunkte zu beleuchten. Allein wenn er sich hier wieder beschränkt, so holt er bei der allgemeinen geschichtlichen Betrachtung desto weiter aus. Denn in der That dient eine Uebersicht über die Geschichte der Musik nur dem Gedanken, daß, da jede bedeutende Erscheinung auf irgend einem Gebiet die Summe aller ihr vorhergehenden sein und sie in sich begreifen und abschließen müsse, auch die ganze Entwickelung der modernen Musik von Guido von Arezzo an nach allen Richtungen hin nur Statt gefunden habe um Mozart hervorzubringen, durch den sie auch in der That vollständig abgeschlossen sei. Niemand weiß besser als Sie, mein Freund, woher dieser Wind kommt und was diese Uebertreibung eines wahren und fruchtbaren Gedankens auf den verschiedensten Ge-

bieten für Unheil angerichtet hat. Hier treffen nun die Einseitigkeit des Enthusiasmus und Dilettantismus zusammen. Es bedarf keiner großen Gelehrsamkeit um zu sehen daß jener Abriß der Geschichte der Musik nicht auf eigenen Forschungen beruht, nicht aus einer selbständigen Kenntniß auch nur der wichtigsten Meisterwerke der verschiedenen Zeiten und Richtungen hervorgegangen, sondern aus einigen leicht erkennbaren Werken zusammengestellt ist für einen bestimmten Zweck, nämlich Mozart als den Schlußstein der musikalischen Entwickelung daraus hervorgehen zu lassen. Wer nun im Ernst behauptet, daß die niederländischen Contrapunktisten, Palästrina, Bach und Händel dagewesen seien damit das Requiem habe entstehen können; wer den Gedanken eines lebendigen, mit Naturnothwendigkeit stetig treibenden Fortschritts nur faßt und durchführt um an einem beliebigen Punkt Halt zu machen und von da an keinen Fortgang mehr anzuerkennen: der hat sicherlich weder jenen Gedanken, noch das Wesen der Kunst, noch den Meister ergründet dem er zuviel Ehre erweisen will. Die einseitige, ausschließliche Anerkennung eines Künstlers mag den individuellen Geschmack befriedigen, über den sich nach dem Sprichwort nicht streiten läßt, bei wissenschaftlicher Untersuchung, wo sich allerdings streiten läßt d. h. wo Gründe gelten, hat sie keine Bedeutung. Wen die Verehrung Mozarts zu solcher Verkennung Beethovens führt, wie wir es bei Oulibicheff sehen, der versteht — ich glaube, Sie geben mir darin Recht — auch Mozart nicht. Die falsche Auffassung und Durchführung jenes auf die Spitze getriebenen Gedankens rächt sich aber auch dadurch, daß darüber die Anknüpfungspunkte für ein genaueres Verständniß der Entwickelung Mozarts, welche die sorgfältige Erforschung seiner Lebensverhältnisse, seiner Jugendarbeiten, der ganzen Zeit, in welcher er lebte und die zunächst unmittelbar auf ihn wirkte, ergeben muß, aus den Augen gesetzt sind und insofern stellt die oben angedeutete Beschränkung sich als ein wesentlicher Mangel heraus. Dies schließt natürlich nicht aus daß in den ästhetischen Analysen einzelner Werke viel Feines,

Geistreiches und Anregendes gesagt sei, und ich bin weit entfernt dies in Abrede zu stellen. Allein sie gehen im Wesentlichen nicht von dem aus, worin das Specifische eines jeden Kunstwerks beruht, von der künstlerischen Form, sie suchen nicht nachzuweisen wie die allgemeinen Gesetze der Kunst unter bestimmten Voraussetzungen und Bedingungen durch die Individualität des Künstlers in dieser ganz concreten Gestalt zur Anwendung gebracht sind, — was namentlich in der Musik schwierig, allein der einzige Weg zu einer wahren Verständigung ist —; sondern sie geben hauptsächlich das wieder, was der Verfasser bei den verschiedenen Compositionen empfunden und gedacht hat, und was ihm über dieselben eingefallen ist. Dergleichen Betrachtungen sind angenehm und unterhaltend, sofern sie ein geistreicher und gebildeter Mann anstellt, allein sie sind auch dann meistens charakteristischer für ihn als für das Kunstwerk das sie hervorgerufen hat, und befriedigen gewöhnlich die am meisten, welche für das Wesentliche eines Kunstwerks kein Verständniß haben und sich darum an das halten was sich daran heften ließ. Oulibicheff verräth überall Geist und feine Bildung, aber es ist allgemeine weltmännische Bildung, nicht musikalische, die durch enthusiastische aber dilettantische Neigung nicht ersetzt werden kann; daher treffen seine Bemerkungen, auch wo sie wahr sind, selten den Kernpunkt, oft täuschen sie durch brillanten Effect, und für das eigentlich künstlerische Verständniß ist wenig dadurch gewonnen.

Erschrecken Sie nicht, lieber Freund, vor der üblen Stellung, welche ich mir und meiner Arbeit durch diese Offenherzigkeit bereite. Ich wünsche der Wissenschaft zu dienen und muß daher die Aufgabe die ich mir zu stellen habe, die Mittel und Kräfte sie zu lösen klar erkennen; am wenigsten möchte ich den Schein gewinnen, als ob ich, indem ich Andere schone, mich selbst geschont sehen wollte. Sie wissen, daß ich von Jugend auf mich viel mit Musik beschäftigt, ihr soviel Zeit gewidmet habe, daß gar Mancher den Kopf dazu geschüttelt hat, wie sich das nur mit meinen philologischen Studien vertrage. Vielleicht hatten sie

Recht; ich muß indessen bekennen daß mir die Musik jederzeit eine ebenso ernste Sache gewesen ist als die Philologie und daß ich stets bemüht gewesen bin durch gründlichen Unterricht und eifriges Selbststudium mir eine Einsicht in das Wesen der Musik und ihrer Technik zu erwerben. Ich empfand es aber als eine Pflicht gegen mich selbst, von dieser Thätigkeit, die einen guten Theil meines Lebens erfüllt, auch Rechenschaft abzulegen, und da eine glückliche Fügung mir die Gelegenheit bot den Meistern meine Forschung zu widmen, denen ich soviel verdankte, griff ich mit Freuden zu. Ich glaubte mir sagen zu dürfen, daß eine Darstellung ihres Lebens und künstlerischen Wirkens soviele Seiten darbietet, soviele Anforderungen macht, daß nur vereinigte Kräfte diese Aufgabe vollkommen lösen können; daß, wenn ich auch Wesentliches dem Musiker vom Fach überlassen muß, die größere Uebung in wissenschaftlicher Methode der Untersuchung andere nicht minder wesentliche Punkte fördern könne. Und so machte ich mich denn getrost an das Werk.

Meine Aufgabe war eine auf gründlicher Durchforschung der Quellen beruhende zuverlässige und vollständige Darstellung des Lebensganges Mozarts, mit sorgfältiger Berücksichtigung Alles dessen, was in den allgemeinen Bedingungen der Zeit, in welcher er lebte, wie in den örtlichen und persönlichen Verhältnissen, unter deren besonderm Einfluß er stand, seine Entwickelung als Mensch und Künstler zu bestimmen geeignet war; sodann eine aus der möglichst umfassenden Kenntniß und Würdigung seiner Compositionen hervorgehende Charakteristik seiner künstlerischen Leistungen, eine Geschichte seiner künstlerischen Ausbildung. Keine Seite dieser Aufgabe kann selbständig für sich gefaßt werden, wenn auch die Forschung wie die Darstellung bald der einen bald der anderen nachgehen mußte; die Aufgabe selbst war stets eine, wie das Individuum in welchem der Künstler und der Mensch untrennbar vereinigt sind.

Wie ungenügend für diese Aufgabe das vorliegende Material sei ergab sich bald und was hie und da zerstreut zu der Nissenschen

Sammlung hinzukam, war im Ganzen eine dürftige Aehrenlese; es galt ergiebige Quellen zu finden. Als ich im Sommer 1852 nach Wien reiste, geschah es, wie Sie wissen, hauptsächlich in der Absicht den Traditionen die sich von Beethoven dort noch erhalten haben möchten nachzugehen, für die genauere Kunde Mozarts dort noch viel zu finden machte ich mir keine Rechnung. In der That war auch die lebendige Ueberlieferung von seinem Leben, seiner Person und seinen Verhältnissen ziemlich erloschen, auf unmittelbaren Eindrücken beruhte Weniges was ich erfuhr und im Allgemeinen mußte man gegen solche Mittheilungen vorsichtig sein, da sie häufig sich nur als eine durch mündliche Fortpflanzung entstellte Bücherweisheit ergaben. Indessen war mir doch dieser Aufenthalt auch für die Darstellung Mozarts ungemein lehrreich. Wie verschieden auch Wien 1852 von dem Wien der Jahre 1780 bis 1790 sein mochte, so war doch auch jetzt noch durch lebendige Anschauung und den sinnlichen Eindruck Vieles zu gewinnen, was sich aus Büchern gar nicht schöpfen läßt, und was auch mehr in der Färbung und Haltung der ganzen Darstellung als in bestimmten Einzelnheiten wieder zum Vorschein kommt. Auch im mündlichen Verkehr mit kundigen Freunden ergab sich gar manche Belehrung, für die sich sonst vielleicht nicht einmal ein Anlaß gefunden hätte. Besonders war es mein lieber Freund Karajan, der, selbst musikalisch gebildet und in der Geschichte Wiens heimisch wie in seinem Hause, mir meinen Aufenthalt in Wien so lehrreich gemacht hat als er ihn mir behaglich und angenehm zu machen wußte. Er hat auch nachher noch erfahren, was man einem Freunde für Mühe machen kann, der immer bereit ist Aufschluß zu geben und sich selbst zu jeder mühsamen Detailforschung gern herbeiläßt, nur um einem Anderen damit zur Hand zu gehen. Auf der k. k. Hofbibliothek fand ich außer den verschiedenen Manuscripten des Requiem, welche für die Entscheidung einer so wunderlich verzettelten Frage den sicheren Anhaltspunkt gewähren, noch manche andere wichtige Handschriften Mozarts, und reichen Stoff für vielfache Be-

lehrung — Dank der unermüdlich freundlichen Bereitwilligkeit des Custos A. Schmid.

Den wesentlichsten Vorschub fand ich aber bei Aloys Fuchs. Außer mehreren anderen Sammlungen hatte er mit außerordentlicher Ausdauer Alles gesammelt, was sich nur irgend auf Mozart bezog, und mit neidloser Liberalität, wie sie bei Sammlern nicht eben alltäglich ist, überließ er mir was er wußte und was er hatte zur freien Benutzung. Von großem Nutzen war mir das systematisch-chronologische Verzeichniß aller gedruckten und ungedruckten Werke Mozarts, welches er sich angelegt hatte, sowie die Sammlung von Documenten, Zeitungsblättern, Journalartikeln und Broschuren, welche er im Original oder abschriftlich zusammengebracht hatte. Dabei mußte ich freilich mitunter bedauern, daß er diese Sammlungen mehr mit der Neigung des Sammlers als im wissenschaftlichen Interesse gepflegt hatte; wie er z. B. fast nie die Quelle seiner Excerpte angemerkt hatte; allein ich bin dadurch auf Vieles aufmerksam gemacht worden, an das ich sonst schwerlich gedacht hätte, viele Mühe ist mir erspart worden, und namentlich eine Reihe Mozartscher Briefe, welche er sich abgeschrieben hatte, ist nur so zu meiner Kunde gekommen. Seine reichhaltige Sammlung Mozartscher Compositionen in den verschiedenen Ausgaben und in Abschriften habe ich leider nicht gründlich benutzen können; mir wurde die Zeit zu knapp und ich durfte hoffen dieselbe auch noch später nach Bedürfniß zu Rathe zu ziehen. Diese Hoffnung wurde freilich traurig getäuscht; wenige Monate nachdem ich Wien verlassen hatte starb Aloys Fuchs. Es ist mir ein schmerzliches Gefühl daß ich dem braven Mann für so viele treue Freundesdienste nicht durch das Buch danken kann, das ihm, ich weiß es, Freude gemacht haben würde.

Den größten Dienst erwies er mir aber durch die Nachricht, daß die Briefe Mozarts, soweit sie noch erhalten wären, durch ein Geschenk der Frau Baroni-Cavalcabo, welcher Wolfgang Mozart der Sohn sie als Vermächtniß hinterlassen hatte, an das

Mozarteum in Salzburg übergegangen seien. Ich begab mich also im November nach Salzburg. Als einziger Ueberrest jener vollständigen Correspondenz, welche Nissen vorgelegen hatte, fand ich hier die Briefe vom Jahr 1777 bis 1784 im Wesentlichen noch so, wie jener sie benutzt hatte — glücklicherweise den wichtigsten Theil. Ein flüchtiger Einblick überzeugte mich, daß Nissen nicht bloß im Einzelnen ungenau und willkührlich verfahren sei, sondern daß er die ausführlichsten Nachrichten über die wichtigsten Verhältnisse und Begebenheiten, auf denen das Verständniß jener Zeit beruht, ganz unterdrückt habe. Hier gab es zu thun, aber auch reichen Gewinn. Durch die gütige Unterstützung des Secretärs des Mozarteums Dr. v. Hilleprandt und des Archivars Jellinek wurde es mir möglich mit ungetheilter Kraft meine Arbeit in kürzester Frist zu vollenden. Ich collationirte die bei Nissen gedruckten Briefe wie einen alten Autor, die übrigen schrieb ich ab oder machte mir ausreichende Excerpte. Seines Fleißes darf man sich ja rühmen, und ich kann Ihnen eine unverdächtige Zeugin stellen, die alte Theres im goldnen Ochsen, die sich später nicht meines Namens aber wohl des Professors erinnerte, der länger als drei Wochen lang von früh bis spät auf seinem Zimmer saß und schrieb. Es war gut daß es damals meist schlechtes Wetter war, denn sonst wäre es auch für einen Professor zu viel geworden in Salzburg nur auf der Stube zu sitzen. Aber es war ein eigener Genuß bei dieser sterilen Arbeit des Abschreibens, die mir sonst Sie wissen wie verhaßt ist. Ich glaubte mit den Männern selbst zu verkehren, als ich so Brief um Brief Alles mit durchmachte was sie erlebt hatten, und was sie bewegte in Freud und Leid, unmittelbar wie ihnen der Eindruck gekommen war, bis in die wechselnden Züge der Handschrift, so wieder aufnahm, wie einst der dem der Brief zu Handen kam. Wie sehr wünsche ich daß ein Hauch davon auch in meine Darstellung dieser menschlich anziehenden Verhältnisse übergegangen sei, obgleich ich wohl fühle, daß es kaum möglich ist ihn so unmittelbar wiederzugeben als er aus

den Briefen selbst mich anwehte. Nachdem diese Arbeit gethan war, untersuchte ich was von Mozartschen Compositionen in Salzburg noch vorhanden sei; weiter war leider dort nichts zu machen. Obgleich Mozarts Schwester, Mozarts Wittwe und deren Schwester bis in die letzten Decennien in Salzburg gelebt haben, ist es Niemand eingefallen sie nach dem großen Landsmann auszufragen und den reichen Schatz einer Familientradition, die sein ganzes Leben umspannte, der Nachwelt zu erhalten: ich fand, wo ich nachfragte, Alles vergessen, spurlos verschollen wie sein Grab. So ist auch von allen Familienpapieren und Documenten aller Art außer jenen Briefen Nichts dort aufbewahrt worden, unbeachtet hat man es verkommen lassen.

Aehnliche Schätze wie jene Correspondenz waren freilich anderswo nicht mehr zu heben; allein durch die gütige Mittheilung von Freunden und Gönnern sind noch manche einzelne Briefe und kleinere Correspondenzen in meine Hände gekommen, aus denen sich interessante Züge zu dem Bilde besonders der späteren Jahre gewinnen ließen. Ich zweifle nicht, daß namentlich in den Autographensammlungen noch viele, zum Theil wichtige Documente der Art verborgen sind; vielleicht wird man durch mein Buch aufmerksamer auf ihren Werth für die Wissenschaft, und ich würde es als einen schönen Lohn meiner Bestrebungen ansehen, wenn man mir dergleichen Reliquien Mozarts auch ferner mittheilen wollte.

Hülfsmittel einer anderen Art, nicht minder reich und wichtig als die vorher genannten, welche ich ebenfalls zum erstenmal vollständig und ausreichend benutzen durfte, bot mir die Andrésche Sammlung dar. Bekanntlich hat der Hofrath André von Mozarts Wittwe die sämmtlichen Originalmanuscripte Mozarts, gedruckte wie ungedruckte Werke, erkauft, und diese Sammlung wurde mit Ausnahme weniger bereits früher veräußerter Stücke, bis vor kurzer Zeit in Frankfurt im ungetheilten Besitz der Erben bewahrt, wie ein „Thematisches Verzeichniß derjenigen Originalhandschriften Mozarts welche Hofrath André besitzt" Offenbach

1841 dieselben angiebt. Mozarts Vater hatte sorgsam alle Arbeiten seines Sohnes von früher Jugend an aufbewahrt, die nach seinem Tode dem Sohne zufielen, der mit seinen späteren Compositionen zwar nicht so sorglos umging, wie es wohl dargestellt worden ist, aber sie nicht mit gleicher Genauigkeit bewahrte und manche auch verschenkte. So kam es daß nach seinem Tode die Arbeiten aus der Zeit vor dem Wiener Aufenthalt nahezu vollständig vorhanden waren, die aus späteren Zeiten wenigstens zum größten Theil. Die Andrésche Sammlung bewahrt also in der eigenen Handschrift Mozarts die Mehrzahl seiner Werke von den frühsten Jugendarbeiten an in einer fast ununterbrochenen Folge aus allen Jahren bis zu seinem Tode. Von den Compositionen die vor das Jahr 1780 fallen ist der sowohl der Zahl als der künstlerischen Bedeutung nach erheblichste Theil noch ungedruckt, viele der gedruckten sind so unzuverlässig publicirt, daß man durchaus genöthigt ist wieder auf das Original zurückzugehen. Die Wichtigkeit dieser Sammlung leuchtet ein und vielleicht giebt es für keinen bedeutenden Meister in irgend einer Kunst eine ähnliche Sammlung von gleicher kunstgeschichtlicher Bedeutung. Leider steht zu befürchten daß dieselbe zerstreut werde, und daß in Deutschland sich keine Mittel finden ein Andenken Mozarts zu erhalten, das seiner würdiger ist und sein Gedächtniß treuer der Nachwelt überliefert als Statuen und Büsten. Da eine Würdigung der künstlerischen Entwickelung Mozarts ohne eine erschöpfende Kenntniß seiner Jugendarbeiten nicht möglich ist, begab ich mich im Sommer 1853 nach Frankfurt um diese merkwürdige Sammlung zu untersuchen. Die Gebrüder Carl und Julius André eröffneten mir bereitwillig den Zugang zu derselben, sie räumten mir freundlich eine Wohnung im Haus Mozart ein, wo ich in voller Freiheit mit Ruhe die Handschriften studiren konnte und fünf Wochen zubrachte um ausführliche Notizen und Auszüge zu machen. Allein als ich an die Ausarbeitung ging, mußte ich bald gewahren daß die genauesten Notizen den frischen Eindruck des gegenwärtigen Kunstwerks nicht zu ersetzen vermögen. Auch hier halfen mir die

Gebrüder André, die für meine Arbeit ein lebhaftes und freundschaftliches Interesse gefaßt hatten, mit einer Liberalität aus, auf welche ich nicht gewagt hätte Anspruch zu machen: sie theilten mir im Verlauf der Arbeit immer die Handschriften mit, mit denen ich mich zu beschäftigen hatte und machten es mir möglich meine Darstellung fortwährend auf das unmittelbare Studium der einzelnen Compositionen zu begründen. Ich sage nicht zu Viel, wenn ich mit dem aufrichtigsten Dank bekenne, daß ohne das ehrenvolle Vertrauen und die freundschaftliche Förderung dieser Männer mein Buch das nicht hätte erreichen können, worin ich seinen wesentlichen Vorzug setzen zu können glaube. Da es mir durch eine günstige Fügung außerdem vergönnt worden ist die wichtigsten Werke, welche in der Andréschen Sammlung fehlen, durch die Güte ihrer Besitzer in Mozarts eigener Handschrift zu studiren — was nie ohne Genuß und eigenthümliche Belehrung geblieben ist —, so darf ich mich des seltenen Glückes rühmen, nicht allein die Compositionen Mozarts mit verhältnißmäßig geringen Ausnahmen vollständig, sondern weitaus die meisten in seiner Handschrift kennen gelernt zu haben.

Sie sehen, lieber Freund, diese Hülfsmittel mußten zu neuen Aufschlüssen, zu vollständigerer und genauerer Einsicht in das bisher zum Theil Bekannte führen; daß ich auch in der Litteratur mich umzusehen bemüht war und den dort zerstreuten Stoff für meine Zwecke zusammenzubringen suchte werden Sie mir schon als Philologen zutrauen. Indessen ist die musikalische Litteratur nicht so leicht zugänglich als die philologische und viele Hülfsmittel, welche dort das Nachsuchen und Forschen erleichtern, fehlen hier gänzlich; ich bin daher weit entfernt zu glauben daß ich mich einer vollständigen Benutzung der Litteratur auch nur angenähert habe. Dies war auch nur nach einer Richtung hin mein Bestreben, soweit es die Ueberlieferung des Thatsächlichen anlangt; denn Alles das was über Mozarts Musik gedacht, geträumt, gefaselt ist kennen lernen oder gar anführen zu wollen ist mir nicht in den Sinn gekommen. Ich hatte völlig genug an dem was mir bei anderer Lec-

ture in den Weg gekommen ist, meine Leser werden an dem was beispielsweise angeführt ist ebenfalls genug haben.

Mein erstes Augenmerk war also die sichere Feststellung und urkundliche Begründung des Thatsächlichen und die, soweit es von Interesse sein konnte, vollständige Darlegung desselben. Die schriftliche oder die verbürgte mündliche Ueberlieferung Mozarts und seiner Angehörigen bildet daher die wesentliche Grundlage meiner Darstellung und zwar so daß, wo kein bestimmter Beleg beigebracht ist, die fortlaufende Correspondenz bei Nissen als Quelle anzusehen ist. Da ich aber wünschte Alles das in meinem Buch zu vereinigen, was mir ein bleibendes Interesse zu haben schien, und Nissens Sammlung entbehrlich zu machen für Alle, welche nicht selbständig prüfen und forschen wollen, so habe ich wörtliche Mittheilungen aus den Briefen wo es nur thunlich schien beigegeben, auch nicht versäumt, da ich das in den Briefen enthaltene Material an sehr verschiedenen Stellen und zu sehr verschiedenen Zwecken gebrauchen mußte, die außer der Reihe benutzten Briefe anzuführen. Ich habe immer die Briefe nach dem Datum bezeichnet, ohne anzugeben ob der Brief bei Nissen gedruckt ist oder nicht. Dabei muß ich aber bemerken daß meine Angaben überhaupt nicht nach Nissens Buch controlirt werden können, da er die Briefe weder genau noch vollständig hat abdrucken lassen; und um jedes Mißverständniß zu verhüten, will ich noch anführen, daß mir außer der oben angegebenen Folge gar manche einzelne Briefe von Leopold und Wolfgang Mozart zu Handen gekommen sind, aus denen ich genauer referiren konnte. Denn natürlich habe ich, wo mir das Original zu Gebote stand nur dieses zu Rath gezogen und Nissens Abdruck nur, wo jenes mir fehlte. Sie, lieber Freund, brauche ich nicht zu bitten mir das Vertrauen zu schenken daß ich es mit diesen Dingen genau genommen habe; ich hoffe aber daß meine Arbeit überhaupt dem Leser das Gefühl gebe, daß er sich auf meine Sorgfalt für treue Ueberlieferung verlassen könne. Es versteht sich von selbst, daß ich in Stil und Darstellung der Briefe nicht das Geringste geändert habe; nur in

der Orthographie habe ich mir einige Freiheit genommen um nicht den Leser ohne allen Nutzen für die Charakteristik zu stören. Wo andere Quellen benutzt werden konnten und mußten als die Briefe, sind sie gewissenhaft angegeben.

Ich habe aber außer dem was Mozart unmittelbar angeht auch eine Zeit, die Verhältnisse unter denen er lebte und die Personen, mit denen er in Berührung kam, bestimmter darzustellen gesucht, soweit es eben für seine Entwickelung in Betracht kommt. Hier habe ich den großen Mangel an ausreichenden Nachrichten gar sehr zu beklagen. Wie genau wir auch über manche Partien der Litteratur- und Culturgeschichte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts unterrichtet sind: über die musikalischen Verhältnisse und Personen erhalten wir wenig Aufschluß, und über die Gegenden, welche für die Geschichte der Musik von dem größten Interesse sind, erfahren wir überhaupt am wenigsten. Ich zweifle nicht, daß der Geschichtsforscher, der sich mit diesen Zeiten besonders beschäftigt, vieles Interessante ausmitteln wird das mir entgangen ist, obgleich ich auch solche über diese Armuth habe klagen hören. Ich habe denn nicht ohne Eifer zusammenzubringen gesucht was mir dienlich schien das Bild lebendiger und anschaulicher zu machen, und nicht versäumt die Quellen und Belege beizubringen, theils um der sicheren Gewißheit willen, theils um denen welche sich dafür interessiren die Wege zu weisen. Ich glaubte noch weiter gehen zu müssen, und habe bei den vielen Personen — meistens Musikern — die erwähnt werden mußten eine kurze Angabe ihrer Lebenszeit, mitunter auch eine summarische Charakteristik hinzugefügt. Die wenigsten meiner Leser werden diese Notizen gegenwärtig haben, die doch wenn das Ganze klar und deutlich sein soll zur Stelle sein müssen; ich wollte ihnen deshalb die Mühe sparen auch nur ein Conversationslexikon zur Hand zu nehmen. Ich habe mich dabei an die gangbaren und in ihrer Art vortrefflichen Tonkünstlerlexica von Gerber und Fétis gehalten; meine eigenen Untersuchungen aber, welche mich in das Detail dieser Zeit einführten, haben mir nicht selten Berich-

tigungen der gewöhnlich überlieferten Angaben geboten; ich bemerke das nicht um das Verdienst jener Werke zu schmälern, sondern damit man nicht glaube mich ohne Weiteres aus gangbaren Büchern berichtigen zu können.

Vielleicht lächeln Sie über den Philologen, der sich in seinem Eifer für diese kleinen Beigaben verräth — immerhin, ich halte aufs Handwerk, und gelegentlich wird es Ihnen auch wohl bequem sein. Uebrigens bemerke ich, nicht für Sie, sondern für die, denen Anmerkungen, Excurse, Citate, Verzeichnisse u. s. w. als die grausame Rüstung der Pedanterie Entsetzen einflößen, daß sie deshalb das Buch noch nicht wegzulegen brauchen. Ich habe mich bestrebt so zu schreiben, daß der Text ein in sich abgeschlossenes Ganze bildet, der zu seinem Verständniß der Anmerkungen nicht bedarf; und wen nach ihrer Gelehrsamkeit nicht verlangt, der kann sie getrost bei Seite liegen lassen. Dagegen hoffe ich aber daß Sie mir zugestehen werden, daß durch Anwendung philologischer Methode im Ganzen und Einzelnen auch diese Forschung nur gewinnen könne. Am augenfälligsten tritt sie vielleicht bei der chronologischen Bestimmung der einzelnen Werke hervor.

Wir sind in dieser Beziehung bei Mozart im Ganzen gut daran. Vom Jahre 1784 an besitzen wir seinen eigenen sorgfältig geführten thematischen Catalog, welchen André im Jahr 1828 herausgegeben hat. Bei früheren Compositionen ist auf dem Autograph in der Regel die Entstehungszeit genau angegeben, und die Reihe der sicher datirten Werke umfaßt die bei weitem größte Anzahl. Aber doch nicht alle; von manchen fehlt das Autograph, und nicht auf allen findet sich ein Datum. Hier waren daher Combinationen, bei denen äußere Gründe bis auf Papier und Handschrift, und innere aus dem Stil und der formellen Behandlung abgeleitete sowie die Auslegung der Zeugnisse ihre Rollen spielen, unvermeidlich. Hofrath André hatte zu seinem Gebrauch einen bis zum Jahr 1784 geführten chronologischen Catalog entworfen, den ich in einer Abschrift benutzen konnte. Er enthielt manche mir sehr erwünschte Bemerkung und

Nachweisung und leistete mir überhaupt gute Dienste; eigene Untersuchungen konnte er mir natürlich nicht ersparen. Durch diese bin ich, obgleich ich vorsichtig verfahren bin, fast überall ziemlich aufs Reine gekommen; die Verzeichnisse, welche ich nicht ohne Mühe entworfen habe, empfehlen sich hoffentlich durch übersichtliche Kürze und Zuverlässigkeit. Ganz aufgeben mußte ich es genau anzugeben, was bereits gedruckt ist, wo, wie oft; dies in einiger Vollständigkeit zu ermitteln verlangt Hülfsmittel und Studien, die ich diesen Fragen nicht widmen konnte. Was von der Art angeführt ist, kann nur als vereinzelte, zufällige Angabe gelten.

Doch die Behandlung des Historischen im Einzelnen und Ganzen geht ihren sicheren und gewiesenen Weg. Ihr letztes Ziel ist die Wahrheit, und nur diese zu finden und darzustellen habe ich mich bemüht. Keine Rücksicht auf Andere hat mich bewogen zu verschweigen, was für das Verständniß Mozarts als Mensch und Künstler nothwendig oder wichtig war, ebensowenig habe ich je verschwiegen oder zu verdecken gesucht, was zu seinem Nachtheil sprechen könnte. Das Urtheil über ihn als vollendeten Künstler steht fest und konnte vielleicht nur in Einzelheiten schärfer bestimmt und begründet werden; das Urtheil über den sich bildenden Künstler und über den Menschen kann erst durch das was hier vorgelegt wird sicher gefaßt werden. Allerdings ist es eine Freude für mich, daß in jeder Beziehung die Bewunderung wie die Achtung und Liebe zu Mozart gesteigert, ja zum Theil erst fest begründet wird. Aber um nichts in der Welt möchte ich daß man meine Darstellung Mozarts für eine apologetische ansähe. Nach meiner Ueberzeugung thut man großen Männern Unrecht, wenn man ihre Schwächen beschönigen oder wegläugnen will; man hat Alles gethan, wenn man sie zu verstehen sucht sowie sie waren.

Bei diesem Bestreben die ganze Individualität Mozarts dem Leser klar und lebendig vor die Seele zu stellen, erschien es auch erwünscht seine körperliche Erscheinung demselben gegenwärtig zu

halten. Sie finden vor dem ersten Theil das Bild des jungen Mozarts nach dem in Salzburg im Mozarteum befindlichen Familienbild, welches im Jahr 1780 gemalt worden ist und vor dem zweiten einen Stich nach dem im Jahr 1790 in Mainz von Tischbein gemalten Bilde. Bei einem Buche aber, das die Ueberlieferung zu bewahren bestimmt ist, erschien es mir wie eine Pflicht auch das wohlbekannte Profil nach dem Wachsmedaillon von Posch zu erhalten, welches allen früher currenten Bildern zu Grunde lag und fast wie das des alten Fritz in jeder Copie unähnlicher wurde und doch noch ähnlich blieb; Sie finden es zu Anfang des zweiten Buches. Auch von seiner Handschrift ist jedem Theil ein Facsimile beigegeben.

Darf ich Ihnen auch noch ein Wort über die musikalische Charakteristik sagen? Sie muß sich selbst rechtfertigen, das weiß ich wohl, und ich möchte auch nur aussprechen, daß ich mir der großen Schwierigkeiten dieses Unternehmens klar bewußt bin. Daß sich der Inhalt eines musikalischen Kunstwerks nicht in Worte fassen läßt, daß auch der bestimmte Eindruck welchen dasselbe beim Anhören macht nicht durch Worte, am wenigsten durch eine Klimax stattlicher Beiwörter, wiedergegeben werden kann ist klar. Eigentlich müßten, wie Schumann es einmal für die musikalischen Recensenten wünschte, wenn man über Musik sprechen sollte, immer Instrumentalisten und Sänger geliefert werden, um das Stück gleich aufzuführen. Dies ist indessen doch nicht wohl thunlich, und es kommt also immer darauf an durch das Wort in dem Leser eine dem Wesen des Kunstwerks entsprechende Vorstellung hervorzurufen. Dies ist nur möglich, indem man von der künstlerischen Form ausgeht, ihre Gesetze und Normen, ihre technischen Bedingungen, ihre mannigfache Anwendung und Ausbildung bis in die individuellste Gestaltung klar und anschaulich zu machen sucht. Allerdings wird man auch hiedurch nur zu allgemeinen Vorstellungen gelangen, die specifische, welche nur durch den unmittelbaren Eindruck des Kunstwerks zu erreichen ist, läßt sich nicht mit Bestimmtheit hervorrufen. Auch wenn

man von der anderen Seite her die künstlerische Stimmung, welche in jener Form ihren eigentlichen Ausdruck fand, durch Worte anzudeuten versucht, wird dies nie völlig gelingen; und den Punkt, in welchem die künstlerische Stimmung die künstlerische Form erfüllt, also das Kunstwerk entsteht, in einer anderen Weise als durch das Kunstwerk selbst zu fassen ist unmöglich. Die Vorstellungen vom musikalischen Kunstwerk werden also, da man auch nicht, wie in der bildenden Kunst, der Natur unmittelbare Analogien entlehnen kann, nur ungefähre bleiben, die um so bestimmter sein werden, je sicherer man an musikalische Erfahrungen des Lesers anknüpfen und in diesen die Analogien für die neu zu gewinnende Vorstellung finden kann. Hier ergiebt sich nun die große Schwierigkeit, daß in einem großen Kreise von Lesern — Sie wünschen mir deren recht viele — der Grad der musikalischen Bildung, d. h. die Summe der musikalischen Erfahrungen und das Maaß des klaren Bewußtseins über die Natur derselben sehr verschieden ist. Rein technisch die Sache behandeln, wie es am kürzesten und bequemsten geschieht wenn man nur mit Musikern verkehrt, ist also ganz unthunlich, wenn man verstanden sein will, ebensowenig kann man an jedem einzelnen Punkt ohne alle Voraussetzung des Wissens und Verstehens völlig von vorn anfangen. Es bleibt also, wie mir scheint, nur übrig, von den verschiedensten Ausgangspunkten, den verschiedensten Seiten und Richtungen her, aber immer an einen concreten Fall anknüpfend, die der Musik eigenthümlichen Kunstformen zu betrachten und zu entwickeln, um so die verschiedensten Anknüpfungspunkte für die eigene Erfahrung des Lesers darzubieten und ihm ein wahres Verständniß zu vermitteln. Denn wenn er nur an einem Punkt sich innerlich getroffen fühlt und ihm lebendig geworden ist um was es sich handelt, wird er von da aus sich auch des Uebrigen bemächtigen. Hiezu werden, wie ich hoffe, ebensowohl die geschichtlichen Ueberblicke über die allmähliche Ausbildung der musikalischen Formen, als die allgemeinen

Betrachtungen über die Gesetze der künstlerischen Formen überhaupt das Ihrige beitragen; denn da ihre Bedeutung eine weiter greifende und tiefer gehende ist, so wird auch das Licht das sie verbreiten heller leuchten und tiefer eindringen als Beobachtungen welche einen einzelnen Fall betreffen. Dabei mußte ich mir aber beständig gegenwärtig halten, daß ich nicht technische eingehende Analysen einzelner Musikstücke zur Belehrung für den Musiker zu geben hatte, sondern eine Charakteristik deren Wesen und Umfang durch die Stelle, welche sie in der ganzen Darstellung einnimmt, bestimmt und begrenzt wird. Sehen Sie zu, lieber Freund, wie weit es mir gelungen ist über so schwierige Gegenstände klar und eindringlich mich zu äußern; ich kann nur versichern, das was ich gesagt auch innerlich erfahren und durchlebt zu haben.

Eine herzliche Freude hat mir der Antheil gemacht, welchen mein verehrter Freund Hauptmann an dem Buche während des Drucks genommen hat. Ich will ihm keinerlei Verantwortung aufbürden, wenn ich ihm für die Sorgfalt danke, mit welcher er nicht bloß den Setzer sondern auch den Verfasser beaufsichtigt hat; Sie begreifen aber, wie ermuthigend und erfrischend mir im Verlauf meiner Arbeit die fortdauernden Beweise seiner freundschaftlichen Theilnahme und die lebendige Erinnerung an den schmerzlich vermißten persönlichen Verkehr mit ihm sein mußten.

Es ist spät geworden, mein theurer Freund, später noch als wir nach unseren musikalischen Excessen uns zu trennen pflegten, die Ihrer Frau in der Regel schon zu lange dauerten. Leben Sie wohl und nehmen Sie mein Buch mit derselben herzlichen Theilnahme und freundlichen Nachsicht auf, welche mir stets so wohlthuend gewesen ist.

Bonn 30. November 1855.

Otto Jahn.

Inhalt.

Erstes Buch.

Mozarts Knabenjahre.

(1756—1768.)

1.

Leopold Mozart, Wolfgangs Vater S. 3 f. Sein Charakter S. 5 ff. Wissenschaftliche Studien S. 9. Hofmusicus in Salzburg. Compositionen S. 10 ff. Seine „Violinschule" S. 14 ff. Urtheil der Zeitgenossen über dieselbe S. 20 f. Amtliche Stellung S. 22 f. Wolfgangs Mutter S. 24 f.

2.

Wolfgangs Schwester Maria Anna S. 25 f. Erste musikal. Regungen S. 27. Anekdoten aus Wolfgangs Jugend nach des Hoftrompeter Schachtner Aufzeichnung S. 28 ff.

3.

Erste Kunstreise nach München und Wien 1762 S. 34 f. Aufnahme bei der kaiserl. Familie und der vornehmen Welt in Wien S. 36 ff. Puffendorfs Gedicht auf Wolfgang S. 40 f.

4.

Zweite Kunstreise 1763 S. 41. Wolfgang als Orgelspieler S. 42. Concert in Augsburg S. 43. Jomelli S. 43 f. Ludwigsburg. Mainz S. 45. Concertanzeige aus Frankfurt S. 45 f. Koblenz. Bonn. Aachen S. 47. Paris S. 47 ff. Baron Grimm. Die Marquise von Pompadour. Die königl. Familie S. 48 f. Künstlerische Leistungen der beiden Geschwister S. 49 f. Wolfgangs erste 4 Sonaten für Klavier und Violine gestochen S. 51 ff. Ein Gedicht auf die Geschwister S. 53. Die Künstlerfamilie im Bilde S. 53 f. Leopolds Urtheil über die französ. Musik und das Pariser Leben S. 54 f.

5.

Aufenthalt in England vom April 1764 bis Juli 1765. Aufnahme bei Hofe S. 56. Joh. Christ. Bachs Urtheil über Wolfgang S. 57. Barrington S. 58. Manzuoli S. 59 f. Wolfgang dedicirt der Königin 6 Sonaten für Klavier mit Violine S. 69 f. Schreibt Symphonien fürs Orchester S. 62.

Reise nach dem Haag S. 63. Krankheiten der Geschwister. Concerte in Amsterdam S. 64. Wolfgang dedicirt der Prinzessin v. Weilburg 6 Sonaten für Klavier und Violine, componirt u. A. ein Quodlibet «Galimathias musicum» S. 65. Rückkehr nach Paris. Prinz Ferdinand v. Braunschweig. Nach Dijon, Lyon, Genf, Lausanne S. 66. 12tägiger Aufenthalt in Donaueschingen. Sixtus Bachmann in Biberach S. 67. Rückkehr nach Salzburg Ende Novbr. 1766.

6.

Leopold Mozarts fortdauernde Sorge für die Weiterbildung seiner Kinder S. 68 ff. Wolfgangs älteste Vocalcomposition aus dem J. 1766 S. 71. Eine deutsche Passionscantate S. 71 ff. «Apollo et Hyacinthus» v. J. 1767 S. 74 ff.

7.

Reise nach Wien gegen Ende des J. 1767. Flucht vor den Blattern. Domdechant Graf v. Podstatzky in Olmütz S. 80 f. Rückkehr nach Wien Anfangs 1768. Aufnahme bei Hofe S. 82. Leopold Mozarts Charakteristik der Wiener S. 84. Eifersüchteleien gegen Wolfgang S. 85. Wolfgang componirt die Opera buffa «La finta semplice» von Coltellini S. 86 ff. Intriguen gegen die Aufführung S. 89 f. Der Impresario Affligio S. 90 f. Wirkungen der langdauernden Abwesenheit Leopold Mozarts von Salzburg auf dessen amtliche Stellung S. 92 ff.

8.

Inhalt der Oper «La finta semplice» S. 96 ff. Charakterisirung der Composition S. 99 f. Vorzüge der damaligen Opera buffa vor der Opera seria S. 108 ff. Urtheil über die Oper S. 111 f.

9.

Wolfgangs Operette „Bastien und Bastienne" von Schachtner nach Rousseaus «Le devin du village» bearbeitet S. 113 ff. Charakter der Musik S. 121 ff. Die deutsche Operette. Weiße und Hiller S. 124 ff. Vorwiegen des deutschen Elements in Wolfgangs „Bastien und Bastienne" S. 127 f. Wolfgang schreibt zur Einweihung der neuen Waisenhauskirche in Wien eine solenne Messe und dirigirt sie mit dem Tactstock am 7ten Decbr. 1768 S. 130.

Beilagen I—IV.

I. Marianne Mozart, Wolfgangs ältere Schwester S. 133—145.
II. Lobgedichte auf Wolfgang Mozart als Wunderkind S. 146—151.
III. Drei gleichzeitige Berichte über Mozart aus Frankreich, England und Deutschland S. 152—165.
IV. Species facti S. 166—170.

Zweites Buch.

Italien und Salzburg.

(1769—1777.)

1.

Wolfgang wird 1769 Concertmeister in Salzburg S. 173. Damaliger Zustand der weltlichen und geistlichen Musik in Italien S. 173 ff. Ihre Herrschaft außerhalb Italiens S. 177 ff.

2.

Was Leopold M. damit bezweckte daß er Wolfgang nach Italien führte S. 179 ff. Kindliche Unbefangenheit Wolfgangs S. 182 f.

3.

Concert in Inspruck S. 183 f. Aufenthalt in Roveredo und Verona S. 184 f. Concert in Mantua S. 186 ff.

4.

Ankunft in Mailand Januar 1770. Graf Firmian S. 190 f. Sammartini S. 191. Wolfgangs Compositionen S. 192. Wolfgang erhält für die nächste stagione die scrittura. Componirt in Lodi sein erstes Quartett S. 193. Lucrezia Ajugari, gen. la Bastardella, in Parma S. 193. Graf Pallavicini und Padre Martini in Bologna S. 194 f. Farinelli S. 195.

5.

Aufnahme der Reisenden am Hofe zu Florenz S. 197. Wolfgangs Freundschaft mit Thomas Linley, einem Schüler Nardinis S. 198. Aufenthalt in Rom. Wolfgang schreibt das Miserere von Allegri nieder S. 199 f. Musikalische Triumphe S. 201. Aufnahme in Neapel S. 202. Will. Hamilton S. 202 f. Jomellis Armida S. 203 f. Wolfgang Ritter vom goldenen Sporn S. 204 f. Aufenthalt der Reisenden auf einem Landgute des Grafen Pallavicini, Verkehr mit Padre Martini S. 206. Wolfgangs Compositionen während dieser Zeit. Misliweczeck S. 207. Wolfgangs Aufnahme in die accademia filarmonica in Bologna S. 207 ff.

6.

Rückkehr nach Mailand im October. Wolfgang geht an die Vollendung der Oper «Mitridate, Rè di Ponto» von Cigna-Santi S. 209. Anforderungen des italiän. Publicums und der Sänger an eine Oper S. 210 f. Antonia Bernasconi S. 212 f. Lampugnani S. 213. Die Proben S. 213 ff. Aufführung der Oper S. 215 f. Wolfgang wird am 5. Jan. 1771 von der accademia filarmonica zu Verona als Kapellmeister unter ihre Mitglieder aufgenommen S. 216 ff. Kurzer Aufenthalt in Turin, Venedig, Padua, Vicenza, Verona. Rückkehr nach Salzburg Ende März 1771 S. 218 f.

7.

Neuer Contract mit der Impresa in Mailand für 1772 S. 219 f. Maria Theresia trägt Wolfgang die Composition einer theatralischen Serenata zur Ver-

mählung des Erzherzogs Ferdinand mit Beatrice von Modena auf. Wolfgangs Verhältniß zu dem Erzbischof von Salzburg S. 220. Rückkehr nach Mailand im August. Schnellfertigkeit der Componisten S. 221 f. Verhältniß zu Hasse und Metastasio S. 233 f. Wolfgangs Festspiel «Ascanio in Alba» von Parini S. 224 f. Contract mit dem Theater S. Benedetto in Venedig für den Carneval 1773.

8.

Heimkehr nach Salzburg. Tod des Erzbischofs Sigismund. Zu den Festlichkeiten seines Nachfolgers, des Grafen Hieronymus v. Colloredo componirt Wolfgang die Oper «Il sogno di Scipione» von Metastasio S. 227 f. Andere Compositionen aus dieser Zeit S. 228 ff. Reise nach Mailand Ende October 1772. Leopold Mozarts „Salzburger Gedanken" S. 230 f. Wolfgang componirt die Oper «Lucio Silla» von Giov. de Gamerra. Venanzio Rauzzini S. 231 f. Anna de Amicis S. 232. Unfälle bei der ersten Aufführung der Oper S. 233. Reise nach Wien 1773 S. 234. Wolfgangs Arbeiten aus den J. 1773 und 1774 S. 235. Wolfgang componirt im Auftrag des Churfürsten Maximilian von Baiern für München die komische Oper «La finta giardiniera« S. 236. Aufführung derselben im Januar 1775 S. 237.

9.

Die Entstehung der Oper S. 240 ff. Alex. Scarlatti. Carissimi. Die neapolitanische Schule S. 244 ff.

10.

Die Hauptbestandtheile der Oper. Das Recitativ S. 246. Die Arie S. 249 ff. Einfluß der Sänger S. 253 ff. Die Castraten S. 255. Gestaltung der Opera seria S. 257 ff.

11.

Antheil des Orchesters an der Oper S. 259. Die Sinfonia S. 260 f. Zusammensetzung des Orchesters S. 261 ff. Instrumentalvirtuosen S. 263 f.

12.

Die Operntexte. — Silvio Stampiglia S. 265. Apostolo Zeno S. 266. Metastasio S. 267 ff. Die Impresari S. 273.

13.

Wolfgangs Stellung zu der Oper S. 274 ff. Sein «Mitridate Rè di Ponto» S. 277 ff.

14.

Wolfgangs Oper «Lucio Silla» S. 287 ff.

15.

Die Festoper S. 302 f. Wolfgangs «Ascanio in Alba» S. 303 ff.

16.

Das Oratorium oder die azione sacra. Filippo Neri S. 320 ff. Metastasios «La Betulia liberata» S. 323 ff. Wolfgangs «Betulia liberata» S. 328 ff. Hasses «Sant' Elena al Calvario» S. 339 ff.

17.

Entwickelung der Opera buffa. — Das Intermezzo S. 343 ff. Pergoleses «Serva padrona» S. 345. Verhältniß der Opera buffa zur Opera seria S. 346 ff. Logroscini S. 355. Piccini und Andere S. 356 ff.

18.

Wolfgangs «La finta giardiniera» S. 359 ff. „Das verstellte Gärtnermädchen" S. 365 ff. Charakter der Personen der „Finta giardiniera" S. 369 ff. Charakter der Musik S. 384 ff. Erfolg der Oper in München S. 397 f.

19.

Wolfgangs «Il rè pastore» S. 399 ff. Urtheil des Baron Grimm über das Gedicht S. 402 f. Beurtheilung der Musik S. 405 ff.

20.

Einzelne Arien Wolfgangs: «Misero pargoletto» S. 414 f. Aria buffa aus d. J. 1775 S. 417. «Voi avete un cor fedele» etc. aus d. J. 1775 S. 419 f. Eine für Palmini componirte Buffo-Aria S. 420 f. «Ombra felice! — Io ti lascio» für Sgra Fortini S. 422 f. Arie der Andromeda «Ah! lo prevedi!» S. 424 f. u. s. w.

21.

Die Kirchenmusik in Salzburg S. 427 ff. Eberlin. Lolli S. 429 f. Michael Haydn S. 430 ff. Adlgasser S. 434. Charakter der Kirchenmusik im Allgemeinen S. 435 ff.

22.

Die Messe S. 447 ff. Wolfgangs Messen seit d. J. 1769 S. 466 ff. Die Messe Nr. 8 in F dur S. 473 ff. Aeußere Einflüsse auf die Form der Mozartschen Messen S. 478 ff. Die Messen anderer Meister S. 483 ff. Einfluß des Zeitgeistes auf Wolfgang S. 485 ff. Thibauts Anklage S. 488 ff.

23.

Litaneien. Charakter der Litanei S. 494 ff. Schwierigkeiten ihrer musikalischen Behandlung S. 497 f. Die Marienlitanei S. 498. Wolfgangs erste Litanei aus d. J. 1771 S. 499 f. Die zweite aus d. J. 1774 S. 500 ff. Die Litaneien vom hochwürdigen Gut S. 503 ff.

24.

Kleinere Kirchenstücke. Zwei «Regina coeli» aus den J. 1771 und 1772 S. 514. «Exultate, jubilate» etc. aus d. J. 1773 S. 516. «De profundis». — «Benedictus sit Deus». — «Jubilate Deo» S. 517. Offertorium zum Feste Johannis des Täufers S. 518. «Sancta Maria mater Dei» und «Alma redemptoris mater» S. 519. «Misericordias Domini» etc. wahrscheinlich aus d. J. 1775 S. 520 ff. Allgemeine Bemerkungen über die Kirchenmusik S. 526 ff. Behandlung der Solostimmen. Die Orgel S. 529. Die Saiteninstrumente S. 530. Die Blasinstrumente S. 532 f. Mozarts Studium anderer Meister S. 534 ff.

25.

Die Instrumentalmusik in der Kirche S. 538 f. Die Sonata S. 540 f. Veranlassungen zu Orchestercompositionen. Fürstliche Dilettanten S. 542 f. Die musikalischen Akademien S. 544 f. Die Symphonie S. 548 ff. Der Menuett S. 558 ff. Mozarts Symphonien S. 560 ff. Die Cassation. Serenata S. 568 f.

26.

Das Divertimento S. 575 f. Mozarts Divertimenti aus d. JJ. 1772—1780 S. 577 ff. Die sog. Harmoniemusik S. 585 ff.

27.

Das Quartett und Quintett S. 588 ff. Mozarts Thätigkeit auf diesem Gebiete S. 589 ff. Mozarts erstes Quintett S. 594 ff.

28.

Mozart als ausübender Künstler S. 600 ff. Seine Violinconcerte S. 602 ff. Seine Concertante für Violine und Bratsche S. 605. Sein Concertone S. 606 f. Compositionen fürs Klavier S. 609 ff. Fortschritte auf diesem Gebiete S. 614 ff. Mozarts Anforderungen an den Klavierspieler S. 617.

29.

Rückblick auf Mozarts Entwicklung S. 617 ff.

Beilagen V—X.

V. Briefe und Nachschriften Wolfgangs an Mutter und Schwester aus den JJ. 1770—1775 S. 623—650.

VI. Einige Briefe, welche zwischen Leopold und Wolfgang Mozart und Padre Martini gewechselt worden sind S. 651—658.

VII. Wolfgang Mozarts Aufnahme in die philharmonische Academie von Bologna S. 659 ff.

VIII. Zusammenstellung der Mozartschen Kirchencompositionen, welche theils gewiß theils wahrscheinlich vor das J. 1781 fallen S. 664—689. I. Messen S. 670. ff. II. Litaneien S. 674 ff. III. Vespern S. 677 ff. IV. Einzelne Hymnen, Psalmen &c. S. 679 ff.

IX. Der Text: I. der Missa sollemnis und der Missa pro defunctis, II. der Vesperae sollemnes de confessore, III. der Litaniae Lauretanae und der Litaniae de venerabili altaris sacramento, IV. der Hymnen, Motetten und ähnl. S. 690—700.

X. Zusammenstellung der Instrumentalcompositionen Mozarts bis zum J. 1777. 1) Symphonien S. 702 ff. 2) Cassationen und Serenaten S. 706 ff. 3) Divertimenti S. 709 ff. 4) Concerte S. 714 ff.

Erstes Buch.

Mozarts Knabenjahre.

(1756—1768.)

1.

Wolfgang Amade Mozart stammt aus einer Familie, welche bereits im siebzehnten Jahrhundert in Augsburg ansässig war und dort in beschränkten Verhältnissen dem Handwerkerstande angehörig lebte. Sein Großvater, Johann Georg Mozart, ein Buchbinder, verheirathete sich am 7ten October 1708 mit Anna Maria Peterin, der Wittwe eines Buchbinders Augustin Banneger[1]. Aus dieser Ehe wurden mehrere Söhne geboren, von denen einer, Franz Alois, das Handwerk seines Vaters fortsetzte und als ein tüchtiger und geachteter Bürger in seiner Vaterstadt lebte.

Ein jüngerer Sohn, Johann Georg Leopold Mozart, geboren am 14ten November 1719, war der Vater unseres Mozart[2]. Mit einem klaren scharfen Verstand und ei-

---

1) Der Auszug aus den Hochzeitamts-Protocollen lautet buchstäblich:
Anno 1708 d. 7. October. Johann Georg Mozart, ein Buchbinder ledig, und Anna Maria Peterin, weyl. Augustin Bannegerß Buchbinderß Seel. Wittib, beede hießig, sein Beystand Joh. Georg Mozart, Maurmeyster, ihrer seithß Franz Xaveri Banneger, Zühngießer.

Ein in Oel gemaltes Portrait desselben, das im Mozarteum zu Salzburg aufbewahrt wird, zeigt einen stattlichen schönen Mann, dem aber weder Sohn noch Enkel ähnlich sehen.

2) Der Auszug aus den Taufregistern besagt: Am 14ten November 1719 ward im Pfarrsprengel von St. Georg geboren und getauft Joh. Georg Leopold Mozarth, ehelicher Sohn des Johann Georg Mozarth,

nem festen kräftigen Willen begabt, faßte er früh den Entschluß sich aus den beschränkten Verhältnissen des väterlichen Hauses durch tüchtige geistige Bildung zu einer höheren Stellung hinaufzuarbeiten, und er durfte sich gegen seinen Sohn rühmen, daß ihm dies bei einem fortgesetzten Kampf gegen ungünstige Verhältnisse nur durch ernste Beharrlichkeit und kluge Besonnenheit gelungen sei. Sein musikalisches Talent, welches sich früh zeigte, mußte ihm wie Vielen das Studiren erleichtern. Als Wolfgang im Jahr 1777 nach Augsburg kam, erfuhr er dort Manches über die Jugend seines Vaters, das auch dessen Erinnerungen wieder auffrischte. So schreibt er seinem Sohne davon wie er als Knabe in den Klöstern von St. Ulrich und zum heiligen Kreuz als Discantist gesungen habe[3]; später konnte er als tüchtiger Organist eintreten, wie ein Herr von Freisinger dem Sohne bei dessen Aufenthalt in München im selbigen Jahr erzählte. „Der Vater der genannten schönen Freulein" schreibt dieser den 10ten October „sagt, er kennt den Papa sehr gut, er habe mit dem Papa studirt. er erinnert sich noch absonderlich auf Wessobrunn, wo der Papa (das war mir völlig neu) recht unvergleichlich auf der Orgel geschlagen hat. er sagte: daß war erschröcklich, wie es untereinander ging mit den Füßen und

---

Buchbinders (bibliopega) und der Anna Maria. Taufpathen: Georg Grubher, Canonicus bei St. Peter in Augsburg und Maria Schwarz.

3) „Ob ich den Hofrath Oefele kenne?" schreibt Leop. Mozart den 13. October 1777 „das glaube! ich hab als Discantist im Kloster St. Ulrich in Augsburg unter der Messe eine Cantate gesungen, als er mit der schönen Lepin, einer Kaufmannstochter, die schön sang und Clavier spielte, und mit der er über 30000 Fl. erheyrathet, in der Capelle des Prelaten vom Prelaten selbst zusammengegeben wurde." Und in einem Briefe vom 29. Nov. 1777 heißt es: „Ich war einige Zeit Discantist zum heiligen Kreuz und sang oben auf dem Stieg bei der Orgl."

Händen; aber wohl unvergleichlich. ja, ein ganzer Mann. bey meinem Vattern galt er sehr viell. und wie er die Pfaffen herumgefopt hat wegen den geistlich werden." Der letzte Zug mochte den lebenslustigen Wolfgang, der sich über Alles und namentlich über die Pfaffen gern aufhielt, besonders interessiren, da er seinen Vater als einen ernsten, und streng gläubigen Mann kannte, der allen Anforderungen der Kirche gewissenhaft genügte. Er selbst aber hatte seiner Jugend darum nicht vergessen, und schrieb an seine Frau, die den Sohn auf der Reise begleitete (den 15. Dec. 1777): „Darf ich wohl fragen, ob der Wolfgang nicht auf das Beichten vergessen hat? Gott geht vor allem! von dem müssen wir unser zeitliches Glück erwarten, und für das ewige immer Sorge tragen: junge Leute hören dergleichen Sach nicht gern, ich weis es, ich war auch jung; allein Gott sei Dank gesagt, ich kam doch bey allen meinen jugendlichen Narrenspossen immer wieder zu mir selbst, flohe alle Gefahren meiner Seele und hatte immer Gott und meine Ehre und die Folgen, die gefährlichen Folgen vor Augen."

Das Leben hatte ihn früh in eine harte Schule der Entbehrungen genommen, die seinem Charakter und seinen Lebensansichten eine bestimmte Richtung gab. Frühzeitig hatte sich in ihm die Ueberzeugung befestigt, daß der Mensch nur durch eine stetige angestrengte Uebung seiner Fähigkeiten und Kräfte das ihm gesteckte Ziel, sowohl in der geistigen Ausbildung als in der bürgerlichen Stellung, erreichen könne. Demgemäß tritt als der auszeichnende Zug seines Charakters eine unerschütterliche Gewissenhaftigkeit und Pflichttreue in allen Lebensverhältnissen, in großen wie in kleinen Dingen hervor, welche eine unnachsichtige Strenge in seinen Anforderungen an Andere, aber zuerst und vor Allen an sich selbst begründete. So zeigt er sich in seinen amtlichen Verhältnis-

sen, so als Lehrer und Erzieher, so namentlich in seinem religiösen Verhalten. Er ist ein strenger Katholik, der nicht ohne Verwunderung bei Protestanten Sittlichkeit und Tugend anerkennt [4], nichts so sehr fürchtet als den nachtheiligen Einfluß, welchen ein längerer Aufenthalt in protestantischen Ländern auf das Seelenheil seiner Kinder ausüben könnte, und gelegentlich auch Bekehrungsversuche mit innerer Genugthuung anstellt [5]. Alles was die Kirche von ihren Bekennern fordert, erfüllt er nicht allein pflichtgetreu, sondern mit Eifer; er läßt Messen lesen, kauft Reliquien u. s. w., wo sich nur irgend eine Gelegenheit darbietet. Es kann kein Zweifel aufkommen, daß er hierin einer ungeheuchelten Ueberzeugung folgte. L. Mozart war ein Mann von wahrhafter Frömmigkeit, welche sich bei schweren Verlusten, unter drückenden Lebensverhältnissen bewährte und sich stets gleich blieb; seiner

4) „Die Barone Hopfgarten und Bose sind unsere getreuen Reisegefährten gewesen, bald haben wir ihnen, bald sie uns Quartier bestellt. Sie werden da ein paar Menschen sehen, die Alles haben, was ein ehrlicher Mann auf dieser Welt haben soll. Und wenn sie gleich Lutheraner sind, so sind sie doch ganz andere Lutheraner und Leute, an denen ich mich oft sehr erbauet habe.“ (Brief aus Paris 1. April 1764.)

5) „Unter meinen Freunden in London ist ein gewisser Sipruntini, ein großer Virtuose auf dem Violoncell. Er ist der Sohn eines holländischen Juden, fand aber diesen Glauben und seine Ceremonieen und Gebote, nachdem er Italien und Spanien durchgereist hatte, lächerlich und verließ den Glauben. Da ich neulich von Glaubenssachen mit ihm sprach, fand ich aus allen seinen Reden, daß er sich dermalen begnügt Einen Gott zu glauben und ihn zuerst, dann seinen Nebenmenschen wie sich selbst zu lieben und als ein ehrlicher Mann zu leben. Ich gab mir Mühe ihm Begriffe von unserem Glauben beyzubringen, und ich brachte es so weit, daß er nun mit mir einig ist, daß unter allen christlichen Glauben der katholische der beste ist. Ich werde nächstens wieder eine Attaque machen; man muß ganz gelinde darein gehen. Geduld! Vielleicht werde ich noch Missionarius in England.“ (Brief aus London 13. Sept. 1764.)

Erziehung und seinen Lebensverhältnissen gemäß war es, daß er für diese fromme Gesinnung keinen andern Grund und keine andere Form anerkannte, als die welche in seiner Kirche überliefert waren. Mit derselben strengen Gewissenhaftigkeit, welche er übrigens bewährte, erfüllte er auch seine Pflichten gegen Gott und die Kirche.

Man würde sich aber sehr irren, wenn man ihn für einen bornirten Kopfhänger halten wollte. Er war vielmehr mit einem scharfen und klaren Verstande begabt, für dessen vielseitige Ausbildung er ungewöhnliche Anstrengungen machte, und hatte eine entschiedene Anlage und Neigung zur Kritik, ja zu Spott und Sarkasmus. Die harten und kümmerlichen Verhältnisse, durch welche er sich mühselig hindurch arbeiten mußte, unter Umgebungen, die er weit übersah, veranlaßten ihn früh seine Kritik gegen die praktischen Beziehungen der Menschen zu einander in ihren gewöhnlichen, meist kleinlichen und kümmerlichen Verhältnissen zu kehren, deren Erbärmlichkeit er leicht durchschauete. So setzte sich in ihm die Ueberzeugung fest, daß Eigennutz und Selbstsucht die einzigen Triebfedern menschlicher Handlungen seien, auf die man mit Sicherheit rechnen dürfe und die man mit Klugheit benutzen müsse; uneigennützige Menschenliebe und Freundschaft vorauszusetzen, sei eine Thorheit, die selten ungestraft bleibe. Dies Mißtrauen gegen die Menschen im persönlichen Verkehr, das er als das höchste Resultat praktischer Lebenserfahrung ansah, suchte er daher auch seinem Sohne einzuprägen — allein mit dem ungünstigsten Erfolg. Und in ihm selbst hat diese düstere Lebensanschauung keineswegs Gefühl und Gemüth erstickt; auch bei ihm, wie bei so Vielen, ist die Theorie schärfer, feindseliger als ihre Anwendung im wirklichen Leben. Wo Leopold Mozart kritisirt, wo er die Handlungsweise der Menschen analysirt, ist er schneidend und

scharf und zeigt sich von keinen Vorurtheilen befangen. Ungeachtet seiner Frömmigkeit spricht er die tiefste Verachtung und den bittersten Spott gegen Pfaffenthum und Pfaffenwirthschaft aus, — er hatte Gelegenheit beides in der Nähe kennen zu lernen —; ebensowenig blenden ihn vornehme Geburt und Stellung, vielmehr setzte er ihnen mit vollem Bewußtsein die Selbständigkeit der Bildung und Tüchtigkeit entgegen. Aber auch gegen die, welche ihm nahe stehen, selbst gegen seinen geliebten Sohn bleibt er vorurtheilsfrei. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, die auf die Entwickelung Mozarts von dem heilsamsten Einfluß war, wie der Vater gegen den Sohn, den er liebt, wie nur je ein Vater seinen Sohn geliebt hat, dessen künstlerisches Genie er mit dem richtigsten Urtheil erkennt und in seiner fortschreitenden Entwickelung bewundert und verehrt, nie verblendet wird, nie seine Schwächen verkennt oder verdeckt, sondern mit unerbittlicher Strenge ihn warnt und tadelt, und zu regelmäßiger Pflichttreue erzieht. In diesem Verhältniß zu dem Sohne zeigt sich die eigenthümliche Mischung verschiedener Eigenschaften in Leopold Mozarts Charakter zur klaren bewußten Tüchtigkeit in der reinsten und erfreulichsten Weise: er hat es selbst anerkannt und ausgesprochen, daß die Ausbildung dieses Sohnes seine höchste Lebensaufgabe sei. Indessen beschränkte sich die Wärme seines Herzens und seiner Gesinnung, seine Bereitwilligkeit zu helfen und zu nützen keineswegs auf die, welche mit ihm durch Bande der Natur verbunden waren, er zeigt sich uns als einen treuen und zuverlässigen Freund, als einen in seinen beschränkten Verhältnissen liberalen Wohlthäter.

Die Anstrengungen, welche es ihn gekostet hatte eine nur leidliche Stellung zu erlangen, die unausgesetzte Mühe, welche er sich um die tägliche Existenz geben mußte, ließen ihn den Werth einer gesicherten bürgerlichen Stellung lebhaft empfin-

den und je mehr er sich überzeugen mußte, daß sein Sohn hierauf Gewicht zu legen schwerlich lernen würde, um so mehr bestrebte er sich, durch seine Klugheit und Erfahrung ihm zu Hülfe zu kommen. Man hat wohl geringschätzig oder spöttisch über die Sorge geurtheilt, welche Leopold Mozart für die ökonomischen Angelegenheiten an den Tag legt. Allein mit Unrecht hat man theils ihm zur Last gelegt, was die Folge der engen und kümmerlichen Lebensverhältnisse war, gegen die er ankämpfen mußte, theils verkannt, daß der Briefwechsel, aus welchem wir unsere Kenntniß schöpfen, Mittheilungen dieser Art vorzugsweise hervorrufen mußte. Jedenfalls wird, wenn eine gewisse Aengstlichkeit sich hier verräth, die namentlich in späteren Jahren durch Kränklichkeit und Hypochondrie gesteigert wurde, dieselbe weit in den Schatten gestellt durch den seltenen Verein von allgemeiner und musikalischer Bildung, von Liebe und Strenge, richtiger Beurtheilung und ernster Pflichttreue, welche Leopold Mozart in der Erziehung seines Sohnes entwickelte, der ohne diese gewiß nicht das geworden wäre, was er durch sie geworden ist.

Es ist sehr zu bedauern, daß wir über den Bildungsgang und die früheren Lebensschicksale L. Mozarts gar nicht unterrichtet sind. In Augsburg glückte es ihm nicht, und seine Erinnerungen an Augsburger Zustände in späterer Zeit sind bitter und spöttisch. „So oft ich an deine Reise nach Augsburg dachte," schreibt er seinem Sohne 18. Oct. 1777 „so oft fielen mir Wielands Abderiten ein: man muß doch was man im Lesen für pures Ideal hält Gelegenheit haben in Natura zu sehen." Wir wissen nur, daß er mit großen Anstrengungen es durchsetzte Jurisprudenz zu studiren und sich zu diesem Zweck nach Salzburg begab; da es ihm aber nicht gelingen wollte eine Anstellung zu erhalten, sah er sich genöthigt als Kammerdiener in den Dienst des Grafen Thurn, Domherren

in Salzburg, zu treten. Er hatte aber jederzeit die Musik gründlich getrieben, sich durch Unterricht in derselben hauptsächlich seinen Unterhalt erworben und genoß besonders als Violinspieler eines bedeutenden Rufs, so daß der Erzbischof Sigismund ihn im Jahr 1743 als Hofmusicus in seine Dienste nahm, später zum Hofcomponisten und Anführer des Orchesters und 1762 zum Vice-Kapellmeister ernannte.

Ueber die musikalischen Verhältnisse Salzburgs wird später ausführlicher zu sprechen sein. Hier mag nur bemerkt werden, daß die Mitglieder der Kapelle für kärglichen Lohn mit vielfachen Leistungen in Anspruch genommen wurden, da sie sowohl in der Kirche als bei Hofe fast täglich beschäftigt waren. L. Mozart unterzog sich diesen Anforderungen mit seiner gewohnten Pflichttreue und Schubart (Aesthetik der Tonkunst S. 157) bezeichnet ihn als denjenigen, der durch seine Bemühungen die Musik in Salzburg auf einen trefflichen Fuß gestellt habe. Seine amtliche Stellung brachte es mit sich, daß er auch als Componist auftreten mußte, und er war, obgleich von seinen Compositionen sehr wenig bekannt geworden ist, auch in dieser Richtung sehr fleißig. In einem Bericht von dem Zustand der Musik in Salzburg im Jahr 1757, der wie ich glaube von ihm selbst herrührt[6], heißt es über ihn:

„Von des Herrn Mozards in Handschriften bekannt gewordenen Compositionen[7] sind hauptsächlich viele contrapunctische und andere Kirchensachen[8] zu merken; ferner eine

6) Er ist gedruckt in Marpurgs hist. krit. Beiträgen III S. 183 ff. und ist die Hauptquelle für Gerber und durch ihn für die Späteren geworden.

7) Er hatte im Jahr 1740 sechs Sonaten à 3 selbst in Kupfer radirt, hauptsächlich um eine Uebung in der Radirkunst zu machen.

8) Von diesen sind im Dom zu Salzburg ein Offertorium de Sacramento *(A dur)*, eine Missa brevis *(A dur)*, und drei Litaniae breves

große Anzahl von Synfonien theils nur à 4 theils aber mit allen nur immer gewöhnlichen Instrumenten[9]; ingleichen über dreißig große Serenaten, darinnen für verschiedene Instrumente Solos angebracht sind. Er hat außerdem viele Concerte, sonderlich für die Flöttraverse[10], Oboe, das Fagott, Waldhorn, die Trompete u. s. w., unzählige Trios und Divertimenti für unterschiedliche Instrumente[11]; auch zwölf Oratorien und eine Menge von theatralischen Sachen[12], sogar Pantomimen, und besonders Gelegenheitsmusiken verfertigt,

---

(in *G*, *B*, *Es dur*) vorhanden und werden noch von Zeit zu Zeit aufgeführt. Sie sind für vier Singstimmen mit Begleitung von 2 Violinen, Baß, 2 Hörnern und Orgel gesetzt, die letzte Litanei auch mit obligaten Posaunen.

9) Achtzehn seiner Symphonien sind thematisch verzeichnet im Catalogo delle Sinfonie che si trovano in manuscritto nella officina musica di G. G. J. Breitkopf in Lipsia. P. I (1762) p. 22. Suppl. I (1766) p. 14. Suppl. X (1775) p. 3. Die dort zuletzt angeführte Symphonie in *G dur* ist in Partitur gestochen und zwar durch ein Versehen als die zwölfte der bei Breitkopf & Härtel herausgegebenen Symphonien W. A. Mozarts.

10) In einem gleich zu erwähnenden Briefe vom Jahr 1755 (den mir der verst. Musikdirektor Drobisch in Augsburg mitgetheilt hat) heißt es: „Es hat mich bey meinem Aldaseyn ein gewisser Cantorist (oder wer es ist) ersucht, er möchte mir einige Flautotravers Concerte abhandeln. Es ist derjenige, welcher die Töne von den Schlittengeleuthen [wahrscheinlich zu dem gleich zu erwähnenden Stück] abgelanget und ausgesucht hat. Hier will ich den Anfang des ersten Allegro eines jeden Concerto hersetzen. Ob er nicht etwa schon etwas bey handen hat..... Ich kann ihm auch 14 à tre nämlich à flauto travers, Violino e Violoncello schicken. Wenn er den Anfang wissen will, so will ihm solche bei nächster Gelegenheit notieren."

11) Ein Divertimento à 4 instr. conc. a Viol. Violonc. 2 Co. B. in *D dur* ist in dem erwähnten Catalogo Suppl. II (1767) p. 11 verzeichnet.

12) Gerber nennt als solche Semiramis, die verstellte Gärtnerin, Bastien und Bastienne, Operette. Dies sind später zu besprechende Werke Wolfgang Mozarts, die wohl aus dem Grunde als Compositionen seines Vaters angesehen worden sind, weil dieser die Arbeiten des Sohnes aus früherer Zeit aufbewahrte, so daß man die Manuscripte unter seinem

als: eine Soldatenmusik mit Trompeten Pauken Trommeln und Pfeifen nebst den gewöhnlichen Instrumenten; eine türkische Musik; eine Musik mit einem stählernen Clavier; und endlich eine Schlittenfahrtsmusik mit fünf Schlittengeläut; von Märschen, sogenannten Nachtstücken, und vielen hundert Menuetten, Operntänzen und dergleichen kleineren Stücken nicht zu reden."

Unter den späteren Compositionen L. Mozarts waren in Salzburg besonders die Stücke bekannt, welche auf dem Hornwerk (einer Art Orgel, die auf der Höhe des Schlosses gegen die Stadt hervorragte) Morgens und Abends gespielt wurden. Anfangs spielte dasselbe nur ein Stück, dann nach einer gründlichen Reparatur von Joh. Roch. Egedacher zwölf, von denen Eberlin fünf, L. Mozart sieben componirt hatte, die 1759 in Augsburg fürs Clavier herausgegeben wurden [13]. Bedeutender ist eine große Litania de Venerabili vom April 1762, deren Originalmanuscript im Mozarteum aufbewahrt wird; dieselbe, welche er sich bei seinem Aufenthalt in München im Jahr 1774 von seiner Frau schicken ließ, da man dort von seiner Composition etwas aufzuführen wünschte [14].

Nachlaß fand. Ganz unbekannt ist mir La Cantatrice ed il Poeta, intermezzo à 2 persone, das Gerber noch unter L. Mozarts theatralischen Compositionen anführt.

13) Der vollständige Titel lautet: Der Morgen und Abend | den Inwohnern | der Hochfürstl. Residenz-Stadt Salzburg | melodisch und harmonisch | angekündigt. | Oder | 12 Musikstücke für das Klavier | deren eines täglich | in der Festung Hohensalzburg auf dem | Hornwerke | Morgens und Abends gespielt wird; | auf Verlangen vieler Liebhaber | herausgegeben | von | Leopold Mozart | Hochfürstl. Salzburgischen Kammermusikus | Ao 1759. Angezeigt ist das Werk in Marpurgs hist. krit. Beitr. IV S. 403 ff.

14) „Suche mir in meiner Musik die zwei Litaneyen de Venerabili, die im Stundgebete gemacht werden. Eine von mir ex D, die neuere, fängt an mit Violin und Baß staccato. Du kennst sie schon, die zweite Violin

Uebrigens hat er in späteren Jahren wenig oder gar nicht mehr componirt; die Verhältnisse in Salzburg sagten ihm so wenig zu, daß er sich nicht veranlaßt fand mehr zu thun als seine Stellung ihm auferlegte, die Erziehung seiner Kinder nahm seine ganze Zeit in Anspruch, und nachdem sein Sohn als Componist aufgetreten war, wollte er in keiner Weise mit ihm in Concurrenz treten [15]. Nichts desto weniger war er seiner Zeit als Componist, wie auch Schubart bezeugt, ehrenvoll bekannt. So schreibt er d. 24. Nov. 1755, als seine Violinschule im Druck war, an den Drucker nach Augsburg: „Sie dürfen keck glauben, daß dieses nicht das letzte seyn wird, so ich unter die Presse giebe: dann, Ihnen im größten Vertrauen gesagt, man hat mir einen Brief von einem weiten Ort her zugeschrieben, wo man mir berichtet, daß man meine Violinschule mit Begierde erwartet, und daß man gedenket mich als ein Mitglied — erschrecken Sie nicht! — — oder — — lachen Sie nicht — — mich als ein Mitglied der Correspondirenden Societät musikalischer Wissenschaften zu ernennen [16]. Potz Plunder! das spritzt. Schwätzen Sie aber ja

hat beim Agnus Dei lauter dreifache Noten. Dann des Wolfgangs Litaney, in welcher die Fuge Pignus futurae gloriae." (Brief 14. Dec. 1774.)

15) Vgl. A. M. Z. XXIII S. 685, wo ein wie es scheint wohl unterrichteter Berichterstatter sagt: „Mozarts Vater, ein gründlicher Kirchencomponist, der aber nichts wollte als in und mit seiner Zeit achtbar einherschreiten — stand noch im Dienste des Erzbischofs als Kapellmeister und Kirchencomponist. Aber die Jahre, häusliches Leiden und eine gewisse Art und Weise seines Patrons, nach welcher derselbe nur das Fremde hochhielt, das Heimische gleichgültig behandelte, wie damals noch die meisten deutschen Fürsten zu thun pflegten, dabei auch von den Seinigen viel verlangte und ihnen so wenig als irgend möglich gab: dies vereinigt hatte den Vater Mozarts endlich ermüdet und mürbe gemacht. Er schrieb nichts mehr, zog sich zurück bloß auf das, was man amtlich von ihm zu fordern berechtigt war und ließ das Andere gehen wie es eben gehen wollte."

16) Dies ist die von Mag. Mitzler im Jahr 1738 in Leipzig gegrün-

nicht aus der Schule, denn es möchten nur Winde seyn. Ich einmal hab mein lebstag nicht einmal daran gedacht; das weis ich als ein ehrlicher Mann zu sagen.“ Schubart urtheilt über ihn: „Sein Styl ist etwas altväterisch, aber gründlich und voll contrapunctischer Einsicht. Seine Kirchenstücke sind von größerem Werth als seine Kammerstücke.“ Die Symphonie und die Klavierstücke, die einzigen Compositionen L. Mozarts, welche mir bekannt sind, scheinen dies zu bestätigen. Sie sind dem Umfange und der Anlage nach klein und knapp und ohne irgend eine Spur von Eigenthümlichkeit in der Erfindung, während sie zur Entfaltung contrapunctischen Wissens gar keine Veranlassung bieten.

Den größten und ausgebreitetsten Ruf erwarb er sich aber durch den im Jahr 1756 erschienenen „Versuch einer gründlichen Violinschule.“ Es war die erste und eine lange Reihe von Jahren hindurch die einzige und in vielen Auflagen und Uebersetzungen allgemein verbreitete [17] Anweisung zum Violinspiel, was man jedenfalls als einen Beweis gelten lassen wird, daß sie für ihre Zeit in Beziehung auf technische Ausbildung Verdienstliches geleistet hat. Was das Buch auch jetzt noch interessant macht ist der ernste und tüchtige Sinn, welcher sich in demselben ausspricht und uns den ganzen Mann kennen lehrt. Gründlichkeit und Tüchtigkeit der musikalischen Ausbildung ist es, die er seinem Schüler geben will, dieser soll nicht allein die Finger üben, sondern überall klar sein über das was er zu leisten hat und warum: „es ist doch

---

dete Societät der musikalischen Wissenschaften; vgl. musikal. Almanach 1782 S. 184 ff. In der Violinschule S. 7 preist L. Mozart diese Gesellschaft und wünscht sie möge ihre wissenschaftlichen Untersuchungen auf Fragen richten, welche für die Musik von praktischem Interesse seien.

17) Die Ausgaben sind bei Fétis verzeichnet. Wie man ihn durch die holländische Uebersetzung ehrte werden wir später sehen.

untröstlich immer so auf gerathewohl hinzuspielen, ohne zu wissen, was man thut" (S. 245); ein guter Violinist soll selbst in der Rhetorik und Poetik bewandert sein, um mit Verstand vortragen zu können (S. 107). Daher besteht er darauf, daß der Schüler nicht weiter eile, ehe er ganz könne, was er zu lernen hat[18]; überhaupt will er ihm die Sache gar nicht zu leicht und bequem machen, er soll sich anstrengen und sich Mühe geben. So schreibt er zu Anfang der Uebungen (S. 90): „Hier sind die Stücke zur Uebung. Je unschmackhafter man sie findet, je mehr vergnügt es mich: also gedachte ich sie wenigstens zu machen"; nämlich um zu verhüten, daß der Schüler sich nicht gewöhne aus dem Gedächtniß zu spielen. Dieselbe Tüchtigkeit zeigt sich auch in seiner Geschmacksrichtung. Er verlangt vor allem einen „rechtschaffenen und mannbaren Ton" (S. 54); der Schüler soll gleich anfangs die Geige etwas stark beziehen, „damit durch das starke Niederdrücken der Finger und kräftige Anhalten des Bogens die Glieder abgehärtet und dadurch ein starker und männlicher Bogenstrich erobert werde. Denn was kann wohl abgeschmackters seyn, als wenn man sich nicht getrauet die Geige recht anzugreifen; sondern mit dem Bogen (der oft nur mit zween Fingern gehalten wird) die Seyten kaum berühret, und eine so künstliche Hinaufwispelung bis an den Sattel

18) Charakteristisch ist folgende Aeußerung (S. 57): „Hier steckt wirklich der größte Fehler, der sowohl von Meistern als Schülern begangen wird. Die ersten haben oft die Geduld nicht die Zeit abzuwarten; oder sie lassen sich von dem Discipel verführen, welcher alles gethan zu haben glaubet, wenn er nur bald ein paar Menuete herabkratzen kann. Ja vielmal wünschen die Eltern oder andere des Anfängers Vorgesetzte nur bald ein dergleichen unzeitiges Tänzel zu hören, und glauben alsdann Wunder, wie gut das Lehrgeld verwendet worden. Allein, wie sehr betrügt man sich!" Vgl. auch S. 121.

der Violin vornimmt, daß man nur da und dort eine Note zischen höret, folglich nicht weiß, was es sagen will, weil alles nur lediglich einem Traume gleicht. Solche Luftviolinisten sind oft so verwegen, daß sie die schwersten Stücke aus dem Stegereif wegzuspielen keinen Anstand nehmen. Denn ihre Wispeley, wenn sie gleich nichts treffen, höret man nicht: dieß aber heißt bey ihnen angenehm spielen. Die größte Stille dünket sie sehr süße. Müssen sie laut und stark spielen; alsdann ist die ganze Kunst auf einmal weg" (S. 101 f.). Ein einfacher und natürlicher Gesang ist das höchste Ziel auch für den Violinspieler; so daß man mit dem Instrumente, soviel es immer möglich ist, die Singkunst nachahme; denn dieß ist das „schönste in der Musik" (S. 50); „wer weiß denn nicht, daß die Singmusik allezeit das Augenmerk aller Instrumentisten seyn soll, weil man sich in allen Stücken dem Natürlichen, soviel es immer möglich ist, nähern muß?" (S. 107)[19] Dabei geht es scharf über die Virtuosen her, die „meynen, was sie wunderschönes auf die Welt bringen, wenn sie in einem Adagio cantabile die Noten rechtschaffen verkräuseln und aus einer Note ein paar Dutzend machen. Solche Notenwürger legen dadurch ihre schlechte Beurtheilungskraft zu Tage, und zittern, wenn sie eine lange Noten aushalten oder nur ein paar Noten singbar abspielen sollen, ohne ihr angewöhntes, ungereimtes und lächerliches Fickfack einzumischen" (S. 50). Sie werden um so härter getadelt, da es ihnen meistens an der nöthigen Kenntniß fehle um zu wissen, wo

19) Ph. Em. Bach räth dem Klavierspieler, so viel als möglich geschickte Sänger zu hören; „man lernt dadurch singend denken, und wird man wohl thun, daß man sich hernach selbst einen Gedanken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen" (Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen I S. 90).

sie ihre Verzierungen anbringen dürften ohne gradezu Fehler in die Composition zu bringen, und bei einem passenden Beispiel bemerkt er (S. 209): „Hier können jene ungeschickten Spieler, die alle Noten verkräuseln wollen, die Ursache einsehen, warum ein vernünftiger Componist sich ereifert, wenn man ihm die schon ausgesetzten Noten nicht platt wegspielet" (vgl. S. 195). Auch andere Fehler werden an den Virtuosen streng gerügt, wie das unausgesetzte Tremolo der Spieler „die bey jeder Note beständig zittern, als wenn sie das immerwährende Fieber hätten" (S. 238), oder „das beständige Einmischen des sogenannten Flascholets, wodurch eine recht lächerliche und, wegen der Ungleichheit des Tones, eine wider die Natur selbst streitende Musik entsteht" (S. 107), oder das alles Zeitmaaß aufhebende Eilen und Schleppen der „Virtuosen von der Einbildung". Ich setze die ganze Stelle her, weil sie beweist, wie hoch L. Mozart die Freiheit des Meisters achtete, indem er die Willkühr des Virtuosen verwarf. „Viele" sagt er S. 262 „die von dem Geschmacke keinen Begriff haben, wollen bey dem Accompagnement einer concertirenden Stimme niemals bey der Gleichheit des Tactes bleiben, sondern sie bemühen sich immer der Hauptstimme nachzugeben. Das sind Accompagnisten vor Stümpler und nicht vor Meister. Wenn man manche italiänische Sängerin, oder sonst solche Einbildungsvirtuosen vor sich hat, die dasjenige, was sie auswendig lernen, nicht einmal nach dem richtigen Zeitmaaße fortbringen: da muß man freilich ganze halbe Täcte fahren lassen, um sie von der öffentlichen Schande zu retten. Allein wenn man einem wahren Virtuosen, der dieses Ruhmes würdig ist, accompagniret; dann muß man sich durch das Verziehen oder Vorausnehmen der Noten, welches er alles sehr geschickt und rührend anzubringen weiß, weder zum Zaudern noch zum Eilen verleiten lassen; son-

dern allemal in gleicher Art der Bewegung fortspielen: sonst würde man dasjenige was der Concertist aufbauen wollte, durch das Accompagnement wieder einreißen. Ein geschickter Accompagnist muß also einen Concertisten beurtheilen können. Einem rechtschaffenen Virtuosen darf er gewiß nicht nachgeben: denn er würde ihm sonst sein tempo rubato verderben. Was aber das gestohlene Tempo ist, kann mehr gezeigt als beschrieben werden. Hat man hingegen mit einem Virtuosen von der Einbildung zu thun? da mag man oft in einem Adagio Cantabile manche Achttheilnote die Zeit eines halben Tactes aushalten, bis er gleichwohl von seinem Paroxismus wieder zu sich kömmt; und es geht nichts nach dem Tacte: denn er spielt Recitativisch." Die technische Ausbildung und Tüchtigkeit ist ihm aber nicht der Zweck, sondern nur das Mittel um das höhere Ziel zu erreichen. Er verlangt, daß der Spieler fähig sei sich in denjenigen Affect zu setzen, welcher in dem vorzutragenden Stück selbst herrscht, um hierdurch in die Gemüther der Zuhörer zu dringen und ihre Leidenschaften zu erregen (S. 52 vgl. S. 253)[20]. Als das wesentlichste Erforderniß für den Geiger um dies zu erreichen bezeichnet er den Bogenstrich (S. 122), welcher „bald eine ganz modeste, bald eine freche, bald eine ernsthafte, bald eine scherzhafte, itzt eine schmeichelnde, itzt eine gesetzte und erhabene, itzt eine traurige, itzt aber eine lustige Melodie hervorbringe, und folglich dasjenige Mittelding sey, durch dessen vernünftigen Gebrauch wir die erst angezeigten Affecten bei den Zuhörern zu erregen in den Stand gesetzt werden. Ich verstehe,"

20) „Worin besteht der gute Vortrag?" sagt Ph. Em. Bach (Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen I S. 86) „In nichts anderem als der Fertigkeit musikalische Gedanken nach ihrem wahren Inhalt und Affecte singend oder spielend dem Gehör empfindlich zu machen."

setzt er hinzu „wenn der Componist eine vernünftige Wahl trifft; wenn er die jeder Leidenschaft ähnlichen Melodieen wählet, und den gehörigen Vortrag recht anzuzeigen weiß. Denn der Halbcomponisten“ sagt er anderswo (S. 136) „giebt es leider genug, die selbst die Art eines guten Vortrags entweder nicht anzuzeigen wissen, oder den Fleck neben das Loch setzen. Mancher Halbcomponist“ heißt es (S. 252) „ist von Vergnügen entzückt und hält nun erst von neuem selbst recht viel von sich, wenn er seinen musikalischen Galimatias von guten Spielern vortragen hört, die den Affect, an den er nicht einmal gedacht hat, am rechten Orte anzubringen, und die Characters, die ihm niemals eingefallen sind, soviel es möglich ist zu unterscheiden, und folglich die ganze elende Schmiederey den Ohren der Zuhörer durch einen guten Vortrag erträglich zu machen wissen.“ Man sieht, er war ein geschworner Feind der Halbheit und Untüchtigkeit; gründliches Studium in allem Technischen und geistige Durchbildung zu klarem vernünftigen Denken sind das, was er vom Künstler mit unnachsichtiger Strenge verlangt. Er räumt zwar ein, daß ein besonderes Naturell manchmal den Abgang der Gelehrsamkeit ersetze und daß ein Mensch bei der besten Naturgabe oft die Gelegenheit nicht habe sich in den Wissenschaften umzusehen (S. 108); allein das hebt die Regel nicht auf und nimmt jenen Anforderungen nichts von ihrem Rechte.

Ich hebe diese Stellen nicht etwa aus, weil sie heute noch ziemlich ebenso gültig sind als damals; denn sie werden heute da wo es noth thäte so wenig nützen als damals. Aber sie zeigen uns die Grundsätze und Ansichten, nach welchen L. Mozart auch bei der musikalischen Erziehung seines Sohnes verfuhr, und wenn mit diesen sich die richtige Einsicht in die Freiheit und Ueberlegenheit einer genialen Natur vereinigte,

so wird man eingestehen, daß dem Genie die trefflichste Erziehung auf das Glücklichste entgegenkam.

Das für seine Zeit bedeutende Werk fand auch eine entsprechende Anerkennung. In Marpurgs histor. kritischen Beiträgen (III S. 160 ff.) wird es mit den Worten angezeigt: „Ein Werk von dieser Art hat man schon lange gewünschet, aber sich kaum getrauet zu erwarten[21]. Der gründliche und geschickte Virtuose, der vernünftige und methodische Lehrmeister, der gelehrte Musicus, diese Eigenschaften, deren jede einzeln einen verdienten Mann macht, entwickeln sich allhier zusammen. — Ein berühmter Geminiani konnte nur der englischen Nation, ein vortrefflicher Mozart aber nur der deutschen, ein Werk von dieser Natur vor Augen legen und sich eines allgemeinen Beifalls würdig machen." Es ist daher sehr begreiflich, daß von den kritischen Briefen über die Tonkunst, welche unter Marpurgs Einfluß in Berlin im Jahre 1759 und 1760 herausgegeben wurden, der erste an ihn mit der Erklärung gerichtet wurde, daß die Gesellschaft, welche sich vorgenommen habe ihre Briefe stets an Personen von Verdienst zu richten, keinen glücklicheren Anfang als mit ihm zu machen wisse. Auch Schubart sagt (Aesthetik der Tonkunst S. 157): „Durch seine Vorschule, die in sehr gutem Deutsch und mit tiefer Einsicht abgefaßt ist, hat er sich ein großes Verdienst erworben. Die Beispiele sind trefflich gewählt und seine Applicatur ist nichts weniger als pedantisch. Er neigt

21) Mozart hatte sich in der Vorrede auf Marpurg berufen, der in den Beiträgen I S. V gesagt hatte, es fehle unter andern an einer Anweisung zur Violine „in solchem guten Geschmack, als nämlich Hr. Bach vom Clavier, Hr. Quanz von der Flöte und Hr. Baron von der Laute geschrieben haben." Dies sei für ihn der stärkste Antrieb gewesen sein Werk zu vollenden; ob es so abgefaßt sei, wie Hr. Marpurg und andere gelehrte Musikverständige wünschen, könne nicht er sondern nur die Zeit beantworten.

sich zwar zur Tartinischen Schule, läßt aber doch dem Schüler mehr Freiheit in der Bogenlenkung als dieser."

Charakteristisch ist hier auch das Lob der guten Schreibart, das keineswegs unverdient ist und damals einen Künstler noch ungleich höher auszeichnete als etwa heutzutage, wo ja die Künstler nicht selten als Schriftsteller am meisten glänzen wollen. Sein Stil ist klar und scharf, seine Neigung zu Sarcasmen drängt sich so sehr hervor, daß er sich in der Vorrede deshalb entschuldigt. Und so wie in diesem Buche, so erkennt man ihn auch in seinen Briefen als einen Mann, der nicht nur im Umgange mit der Welt — und namentlich seine Reisen brachten ihn in die verschiedensten Verkehrsverhältnisse — sich eine feinere Bildung erworben hat, sondern mit der Litteratur bekannt ist, mit Einsicht und Kritik gelesen hat, und seine durch selbständiges Urtheil gebildete Ansichten und Ueberzeugungen mit gleicher Entschiedenheit und Klarheit auf ästhetischem Gebiet geltend macht, wie auf sittlichem [22].

---

22) Charakteristisch ist es, daß er sich an Gellert schriftlich wandte, um ihm seine Verehrung auszusprechen, wie aus der von Nissen (S. 10 ff.) mitgetheilten Antwort Gellerts hervorgeht, von der ein Theil hier Platz finden möge. „Ich müßte sehr unempfindlich sein" schreibt Gellert „wenn mich die außerordentliche Gewogenheit, mit der Sie mich ehren, nicht hätte rühren sollen; und ich würde der undankbarste Mann sein, wenn ich Ihren so freundschaftlichen Brief ohne Erkenntlichkeit hätte lesen können. Nein, mein werthester Herr, ich nehme Ihre Liebe und Ihre Freundschaft mit eben der Aufrichtigkeit an, mit der Sie mir sie anbieten. — Also Sie lesen meine Schriften gern, hochzuverehrender Herr, und ermuntern auch Ihre Freunde sie zu lesen? Diese Belohnung, wie ich Ihnen aufrichtig sage, habe ich von dem Orte, aus dem ich sie erhalte, ohne Eigenliebe kaum hoffen dürfen. — Hat der Christ, eines von meinen letzten Gedichten, auch Ihren Beifall? Ich beantworte mir diese Frage beynahe mit Ja. Sein Inhalt, Ihr edler Charakter, den Sie, ohne es zu wissen, in Ihrem Briefe

Mit einer solchen Bildung und den durch sie bedingten Ansprüchen mußte sich Leopold Mozart in Salzburg ziemlich isolirt fühlen. Gegen den Hof hatte er die Pflichten seines Dienstes zu erfüllen, und je kärglicher er dafür besoldet wurde um so mehr wurde dafür gesorgt, ihn wie alle Angestellten seine Abhängigkeit nachdrücklich empfinden zu lassen. Bei den vornehmen Familien, welche in Salzburg lebten, war er meist als Lehrer beschäftigt, denn sein Unterricht wurde mit Recht als der beste angesehen, allein ein näheres Verhältniß konnte sich auch mit diesen nicht entwickeln; sich bei ihnen einzuschmeicheln, um in bescheidener Unterordnung sein Gutes zu genießen, dazu war Mozart viel zu stolz, da er fühlte daß sie an Bildung, durch welche allein ein gleichberechtigter Verkehr möglich gewesen wäre, unter ihm standen. Mochte sich aber auch seine Kritik und sein Sarcasmus im Stillen gegen sie wenden, so besaß er doch Lebenserfahrung und Mäßigung genug, um seine Stellung zu ihnen nicht zu gefährden, um wohlgelitten und geachtet zu sein, ohne sich je etwas zu vergeben. Auch seinen Kunstgenossen gegenüber sehen wir ihn einsam dastehen. Der größte Theil derselben bestand ohne Zweifel aus musikalischen Handwerkern ohne höhere Bildung und Interesse, mit denen ein eigentlicher Verkehr in geistiger und socialer Beziehung für ihn nicht möglich war; allein auch mit den bedeutenderen

---

mir entworfen haben, und meine redliche Absicht, scheinen mir dieses Ja zu erlauben." — Das Datum des Briefes ist nicht mitgetheilt. Der oben erwähnte Baron v. Bose schenkte in Paris dem „kleinen siebenjährigen Orpheus" Gellerts Lieder mit der Aufforderung ihnen seine unwiderstehlichen Harmonieen zu leihen, „damit sie der fühllose Religionsverächter lese und aufmerke, damit er sie höre und niederfalle und Gott anbete." Vielleicht gab dies Veranlassung zu jenem Briefe. Später meldet Wolfgang von Mailand seiner Schwester den Tod Gellerts, welchen sie dort erfuhren (Beil. V, 2).

Musikern Salzburgs finden wir ihn in keinem engen Verkehr, der über die nächste Berührungen, wie sie Amt und Kunstübung mit sich führen mußten, hinausgegangen wäre. Es läßt sich meistens noch erkennen, daß Mangel an einer über das Technische der Musik hinausgehenden Intelligenz, häufig auch an sittlicher Bildung, ein lockerer und leichtfertiger Lebenswandel Mozart von ihnen zurückhielt, und in keinem Fall läßt sich nachweisen, daß irgend eine unedle Leidenschaft ihn dabei bestimmt habe. So finden wir denn einen kleinen Kreis, meist dem Mittelstande angehörig, mit welchem die Familie Mozart einen geselligen Verkehr unterhielt, der zwar zum Theil recht lebhaft und freundschaftlich war, aber im Ganzen mehr Unterhaltung und Erheiterung, und zwar in der anspruchslosesten Weise, als geistige Anregung und Bildung dargeboten zu haben scheint. „Der Geist der Salzburger" sagt Schubart (Aesthetik der Tonkunst S. 158) „ist äußerst zum Niedrigkomischen gestimmt. Ihre Volkslieder sind so drollig und burlesk, daß man sie ohne herzerschütternde Lache nicht anhören kann. Der Hanswurstgeist [23] blickt allenthalben durch und die Melodien sind meist vortrefflich und wunderschön." Diese Richtung konnte dem ernsten und kritischen L. Mozart, der wohl kaustisch aber nicht komisch war, unmöglich behagen; auch sehen wir, daß er in den dadurch hervor-

---

23) Stranitzky, der auf der Wiener Bühne den Hanswurst einführte, gab demselben den Salzburger Dialect (Sonnenfels ges. Schriften VI S. 372), und nun blieb Hanswurst ein Salzburger, wie auch der Salzburger häufig für einen Hanswurst galt. Man wirft sonst den Salzburgern nicht bloß Derbheit, sondern eine gewisse Schwerfälligkeit des Geistes vor, die bis zur Stumpfsinnigkeit gehe. Auch darüber klagt Mozart, und in Salzburg selbst giebts ein Sprichwort: Wer nach Salzburg kommt wird im ersten Jahr dumm, im zweiten ein Fex (Cretin), im dritten erst ein Salzburger.

gerufenen Conversationston, wie er auch in den Briefen sich zeigt, nur gezwungen eingeht.

Leopold Mozart heirathete am 21. Nov. 1747[24] Anna Maria Pertlin (oder Bertlin), eine Pflegetochter des Stiftes von St. Gilgen; beide galten ihrer Zeit für das schönste Ehepaar in Salzburg und die noch vorhandenen Portraits widersprechen dem nicht[25]. Sie war, soweit man sich aus Briefen und Berichten von ihr eine Vorstellung ma-

24) Nissen giebt zwar 1743 an, allein das richtige Jahr geht aus einer Erwähnung L. Mozarts in einem Briefe vom 21. Nov. 1772 hervor: „Heute ist die Jahreszeit unsers Hochzeittages. Es werden, wie ich glaube, 25 Jahre sein, daß wir den guten Gedanken hatten uns zu heirathen; diesen Gedanken hatten wir zwar viele Jahre zuvor. Gute Dinge wollen ihre Zeit" (Nissen S. 267). Und dies wird bestätigt durch das Kirchenbuch in Salzburg, nach welchem am 21. Nov. 1747 vom Stadtcaplan Leopold Joly in Gegenwart der Zeugen Sebastian Seyser, Chorvicar an der Metropolitankirche und Franz Speckner, Hofkammerdiener und Tanzmeister, in der Domkirche getraut wurden Leopold Mozart Hofmusikus, des Georg Mozart Buchbinders zu Augsburg und der Maria Anna Sulzer ehelicher Sohn mit Maria Anna Pertl, des Nikolaus Pertl, Pflegkommissars in Hildenstein und der Eva Rosina Altmann, eheliche Tochter." — Es fällt auf, daß der Name von Leopold Mozarts Mutter Sulzer nicht stimmt mit dem im Augsburger Kirchenbuch angegebenen.

25) Ein Portrait Leopold Mozarts ist gestochen vor der Violinschule, eine Bleistiftzeichnung aus seinen jüngeren Jahren wird in Salzburg im Mozarteum aufbewahrt. Sie stimmt im Wesentlichen mit dem später zu erwähnenden Familienbilde vom Jahr 1780 überein, nur daß alle Züge weniger scharf sind und das Gesicht überhaupt voller ist. Gerber erwähnt eines Miniaturbildes, welches ihm ebenfalls die Bemerkung bestätigte, daß L. Mozart in seiner Jugend ein schöner Mann gewesen sei. Als Wolfgang 1777 nach München kam, fanden Jugendfreunde seines Vaters, daß er diesem accurat gleich sehe, nur ein wenig größer sei; von dieser Aehnlichkeit ist in den Portraits beider nichts zu entdecken. — Von der Mutter befindet sich ein lebensgroßes Oelgemälde in Salzburg im Mozarteum, welches auf dem nach ihrem Tode gemalten Familienbilde copirt worden ist; sie erscheint dort als eine stattliche Frau von kräftiger, fast imposanter Schönheit.

chen kann, eine Frau von großer Gutmüthigkeit und voll Liebe für die Ihrigen, ohne bedeutend zu sein, und die oft gemachte Erfahrung, daß große Männer Begabung und Bildung zum großen Theil ihren Müttern verdanken, findet bei Mozart keine Anwendung. Sie ordnete sich willig der anerkannten Ueberlegenheit ihres Mannes unter und überließ was außerhalb des Haushalts lag, den sie mit Ordnung und Sparsamkeit zu führen wußte, mit unbedingtem Vertrauen seiner Sorglichkeit und Thätigkeit, wobei seiner Neigung das Regiment zu führen von ihrer Seite einige, nicht bloß körperliche Bequemlichkeit entgegenkam. Auf diesen sich ergänzenden Eigenschaften beider beruhete gewiß wesentlich die treue herzliche Liebe, mit welcher beide Gatten aneinander und an ihren Kindern hingen, welche unter dem stillen aber um so nachhaltigeren Einfluß eines reinen und tüchtigen Familienlebens den besten Grund für ihre sittliche Bildung gewannen. An der Mutter, welche dem Ernst und der strengen Pflichttreue des Vaters gegenüber mehr Sinn für heitere Lebensfreude und die bescheidenen Genüsse ihrer beschränkten Stellung zeigte, hingen die Kinder sehr, aber daß es ihr an Autorität mangele zeigte sich als sie den Sohn auf seinem Ausflug nach Paris begleitete, wo sie auch gegen bessere Einsicht weder seiner Lebhaftigkeit zu imponiren noch seiner Liebenswürdigkeit zu widerstehen vermochte. Sie war keineswegs ohne Verstand, allein an Bildung stand sie dem Manne nach, und zeigt eine Neigung für das derbkomische, die sie als Salzburgerin charakterisirt; in dieser Hinsicht ist Wolfgang ihr echter Sohn, der von dieser Laune einen guten Theil mitbekommen hat.

2.

Von sieben Kindern, welche in dieser Ehe geboren wurden [1], erhielten sich nur zwei am Leben, eine Tochter Maria Anna, in der Familie Nannerl genannt, geboren den 30. Juli 1751 [2], und ein Sohn Wolfgang, geboren den 27. Januar 1756 [3].

---

1) Nach einem Auszug aus dem Kirchenbuch der Dompfarre in Salzburg, das ich der gütigen Mittheilung des Malers Petzolt verdanke, waren es folgende Kinder:

1. Johann Joachim Leopold geb. 18. Aug. 1748, gest. 2. Febr. 1749.
2. Maria Anna Kordula geb. 18. Juni 1749, gest. 24. Juni 1749.
3. Maria Anna Nepomuzena Valburgis geb. 13. Mai 1750, gest. 29. Juli 1750.
4. Maria Anna Walburga Ignatia geb. 30. Juli 1751.
5. Johann Karl Amadeus geb. 4. Nov. 1752, gest. 2. Febr. 1753.
6. Maria Creszentia Francisca de Paula geb. 8. Mai 1754, gest. 27. Juni 1754.
7. Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus geb. 27. Jan. 1756.

2) Ueber sie siehe Beilage I.

3) In einem Document, das ich bei Aloys Fuchs im Original eingesehen habe, bezeugt Balthasar Schitter, Dompfarrer zu Salzburg, unter dem 16. Dec. 1841 aus dem Taufbuche der Dompfarre zu Salzburg vom Jahr 1756 p. 2, daß „Joannes Chrysost. Wolfgangus Theophilus, ehelicher Sohn des Edlen Herrn Leopold Mozart, Hof=Musikers, und der Maria Anna Pertlin, dessen Gattin, am 27ten Januar 1756 um 8 Uhr abends geboren und am 28ten Jänner 1756 um 10 Uhr Vormittags im Beyseyn des Edlen Herrn Johann Theophilus Pergmayr, bürgerlichen Rathes und Handelsmannes p. t. sponsi, vom Herrn Stadt=Kaplan Leopold Lamprecht nach katholischem Ritus getauft worden sey." Mozart selbst giebt zweimal in Briefen seinen vollständigen Namen so an: Johannes Chrysostomus Sigismundus Amadeus Wolfgang; auf mehreren seiner früheren Werke und dem Pariser Kupferstich vom Jahr 1764 heißt er J. G. Wolfgang, später nennt er sich regelmäßig Wolfgang Amade.

Die Tochter zeigte ein so entschiedenes Talent zur Musik, daß der Vater früh mit ihr den Unterricht im Klavier begann. Dies machte auf den etwa dreijährigen Knaben einen großen Eindruck, er setzte sich auch ans Klavier und konnte sich dort lange mit dem Zusammensuchen von Terzen unterhalten, welche er unter Freudenbezeugungen über seinen Fund zusammen anschlug; auch behielt er hervortretende Stellen der Musikstücke welche er hörte im Gedächtniß. Im vierten Jahre seines Alters fing sein Vater gleichsam spielend an, ihn einige Menuets und andere Stücke auf dem Klavier zu lehren; eine Sache die dem Lehrer ebenso leicht und angenehm wurde als dem Schüler. Zu einer Menuet brauchte er eine halbe Stunde; zu einem größeren Stück eine Stunde um es zu lernen und es dann mit der vollkommensten Nettigkeit und mit dem festesten Tacte zu spielen. Von nun an machte er solche Fortschritte, daß er in seinem fünften Jahre schon kleine Stücke componirte, die er seinem Vater vorspielte und von diesem zu Papier bringen ließ[4]. Das Buch, in welches der Vater sowohl die Uebungen als die ersten Compositionen Wolfgangs mit genauer Zeitangabe sorgfältig eintrug, bewahrte seine Schwester als eine theure Reliquie; wohin es nach ihrem Tode gerathen sei, konnte ich nicht in Erfahrung bringen; Nissen hat wenigstens einen Theil derselben abdrucken lassen. Fröhlich, der das Buch selbst zur Einsicht von Mozarts Schwester erhalten hatte, bemerkt mit Recht (A. M. Z. XIX S. 96), daß diese kleine Arbeiten von einigen Zeilen, wenn sie auch an sich für die Kunst wenig Bedeutung haben, doch bereits die eigenthümliche Richtung Mozarts verrathen, angeregt durch die in den Uebungsstücken ausgesprochene Form,

---

4) Ich habe den Bericht in Schlichtegrolls Nekrolog wiedergegeben, der auf den Mittheilungen der Schwester beruht.

welche er aber schon in diesen ersten Versuchen mit seiner Eigenthümlichkeit gestaltete. Allerdings kann hiervon eigentlicher Erfindung noch nicht die Rede sein, allein es spricht sich sehr bestimmt ein Gefühl für das Einfache, Naturgemäße und Wohllautende aus, ohne alle Beimischung von Tändelei und Vergnügen an Fingerkunststückchen, und eine merkwürdige Sicherheit in der Form, sowohl was Melodiebildung als Harmonie und Rhythmisirung angeht. Es läßt sich freilich nicht mit Bestimmtheit sagen, wie weit in dieser Beziehung der Vater beim Aufschreiben hie und da etwa nachgeholfen habe, in jedem Fall aber sprechen sich die charakteristischen Züge Mozarts so früh schon unverkennbar aus.

Die meisten Anecdoten aus den Kinderjahren Mozarts, welche sein wunderbares Genie bezeugen, sind einem Briefe Schachtners entnommen, welchen ich vollständig mittheile, weil man lieber den unmittelbaren Bericht eines Mitlebenden als daraus abgeleitete Erzählungen lesen wird, und die Person des Berichterstatters die beste Gewähr für die Glaubwürdigkeit giebt. Andreas Schachtner war Hoftrompeter, ein Amt das in damaliger Zeit eine höhere musikalische Ausbildung verlangte als heutzutage; er war aber nicht allein ein tüchtiger Musiker, sondern zeichnete sich auch durch litterarische Bildung aus, er machte dichterische Versuche und wir werden ihn später bei deutschen Operntexten für Mozart betheiligt finden. Er verkehrte sehr viel im Mozartschen Hause, und wie warm und treu er an demselben hing bezeugt dieser Brief, welchen er bald nach Mozarts Tode an dessen Schwester schrieb. Die Wärme und Treuherzigkeit, die Unmittelbarkeit der Erinnerungen, welche sich darin ausspricht, kann in jeder Bearbeitung nur verlieren; auch deshalb gebe ich ihn wörtlich[5].

---

5) Das Original besaß Aloys Fuchs, der es mir mitgetheilt hat. Be-

„Hochwohledelgeborne gnädige Frau!“

„Deroselben sehr angenehmes Schreiben traff mich nicht in Salzburg, sondern in der Hammerau an, wo ich eben bey meinem Sohne dortigem Mitbeamten beim Obverwesamt auf einen Besuch war; aus meiner sonstigen Willfährigkeit gegen Jedermann, und vorzüglich gegen das Mozartische Haus, können Sie schließen, wie sehr leid mir war, daß ich nicht auf der Stelle ihren Auftrag befriedigen konnte. Zur Sache also! auf Ihre erste Frage was Ihr seel. Hr. Bruder in seiner Kindheit NB. außer seiner Beschäftigung in der Musik für Lieblingsspiele hatte: auf diese Frage ist nichts zu beantworten: denn sobald er mit der Musik sich abzugeben anfing, waren alle seine Sinne für alle übrigen Geschäfte soviel als todt[6], und selbst die Kindereyen und Tändelspiele mußten, wenn sie für ihn interessant seyn sollten, von der Musik begleitet werden: wenn wir, Er und Ich, Spielzeuge zum Tändeln von einem Zimmer ins andere trugen, mußte allemal derjenige von uns, so leer ging, einen Marsch dazu singen und geigen. Vor dieser Zeit aber, eh er die Musik anfieng, war er für jede Kinderey, die mit ein bischen Witz gewürzt war, so empfänglich, daß er darüber Essen und Trinken und alles andere vergessen konnte. Ich ward ihm daher, weil ich, wie Sie wissen, mich mit ihm abgab, so äußerst lieb, daß er mich oft zehnmal an einem Tage fragte, ob ich ihn lieb hätte und

nutzt ist derselbe sowohl von Schlichtegroll als Nissen, deren Darstellungen allen anderen als Quelle gedient haben.

6) „Als Kind und Knab warst Du mehr ernsthaft als kindisch“, schreibt L. Mozart 16. Febr. 1778 „und wenn Du beym Clavier saßest oder sonst mit Musik zu thun hattest, so durfte sich niemand unterstehen dir den mindesten Spaß zu machen. Ja Du warest selbst in Deiner Gesichtsbildung so ernsthaft, daß viele einsichtsvolle Personen wegen dem zu früh aufkeimenden Talente und Deiner immer ernsthaft nachdenkenden Gesichtsbildung für Dein langes Leben besorgt waren.“

wenn ich es zuweilen, auch nur zum Spaß verneinte, stunden ihm gleich die hellichten Zähren im Auge, so zärtlich und so wohlwollend war sein gutes Herzchen."

„Zweite Frage, wie er sich als Kind gegen die Großen benahm, wenn sie sein Talent und Kunst in der Musik bewunderten?"

„Wahrhaftig da verrieth er nichts weniger als Stolz oder Ehrsucht[7]: denn diese hätte er nie besser befriedigen können, als wenn er Leuten die die Musik wenig oder gar nicht verstanden, vorgespielt hätte, aber er wollte nie spielen, außer seine Zuhörer waren große Musikkenner, oder man mußte ihn wenigstens betrügen, und sie dafür ausgeben."

„Dritte Frage, welche wissenschaftliche Beschäftigung liebte er am meisten?"

„Antw. Hierinfalls ließ er sich leiten, es war ihm fast Einerley, was man ihm zu lernen gab, er wollte nur lernen und ließ die Wahl seinem innigst geliebten Papa[8], welches Feld er ihm zu bearbeiten auftrug, es schien, als hätte er es verstanden, daß er in der Welt keinen Lehrmeister noch minder Erzieher, wie seinen unvergeßlichen Herrn Vater hätte finden können"*.

---

7) „Als Knab hattest Du die übertriebene Bescheidenheit gar zu weinen, wenn man Dich zu sehr lobte" schreibt L. Mozart 16. Febr. 1778.

8) Er war so folgsam selbst in Kleinigkeiten, daß er nie eine körperliche Strafe erhalten hat. Den Vater liebte er ungemein zärtlich. Jeden Abend vor dem Schlafengehen mußte ihn dieser auf einen Sessel stellen und mit ihm zweistimmig eine von Wolfgang ersonnene Melodie mit einem sinnlosen wie italiänisch klingenden Text Oragnia fiaga ta fa singen, worauf er dem Vater die Nasenspitze küßte, ihm versprach, wenn er alt wäre, ihn in einer Glaskapsel bei sich zu bewahren und in Ehren zu halten (Brief 12. Febr. 1778) und sich zufrieden ins Bett legte. So pflegte er auch oft zu sagen: „nach Gott kommt gleich der Papa".

*) Auf einem besonderen Zettel ist angemerkt

„Zur dritten Frage."

„Was man ihm immer zu lernen gab, dem hieng er so ganz an, daß er al-

„Vierte Frage, was er für Eigenschaften, Maximen, Tagesordnung, Eigenheiten, Neigung zum Guten und Bösen hatte?"

„Antw. Er war voll Feuer, seine Neigung hieng jedem Gegenstand sehr leicht an; ich denke, daß er im Ermangelungsfalle einer so vortheilhaft guten Erziehung, wie er hatte, der ruchloseste Bösewicht hätte werden können, so empfänglich war er für jeden Reitz, dessen Güte oder Schädlichkeit er zu prüfen noch nicht im Stande war."

„Einige sonderbare Wunderwürdigkeiten von seinem vier- bis fünfjährigen Alter, auf deren Wahrhaftigkeit ich schwören könnte."

„Einsmal ging ich mit Hrn. Papa nach dem Donnerstagamt zu Ihnen nach Hause, wir trafen den vierjährigen Wolfgangerl in der Beschäftigung mit der Feder an."

„Papa: was machst du?"

„Wolfg.: ein Concert fürs Clavier, der erste Theil ist bald fertig."

„Papa: laß sehen."

„Wolfg.: ist noch nicht fertig."

„Papa: laß sehen, das muß was sauberes seyn."

„Der Papa nahm ihms weg, und zeigte mir ein Geschmiere von Noten, die meistentheils über ausgewischte Dintendolken geschrieben waren (NB. der kleine Wolfgangerl tauchte die Feder aus Unverstand allemal bis auf den Grund des Dintenfasses ein, daher mußte ihm, sobald er damit aufs Papier kam, ein Dintendolken entfallen, aber er war gleich entschlossen, fuhr mit der flachen Hand darüber hin, und wischte es auseinander, und schrieb wieder darauf fort), wir

---

les Uebrige, auch sogar die Musik auf die Seite setzte, z. B. als er Rechnen lernte, war Tisch, Sessel, Wände, ja sogar der Fußboden voll Ziffern mit der Kreide überschrieben."

lachten anfänglich über dieses scheinbare galimathias, aber der Papa fing hernach seine Betrachtungen über die Hauptsache, über die Noten, über die composition an, er hing lange Zeit steif mit seiner Betrachtung an dem Blatte, endlich fielen zwei Thränen, Thränen der Bewunderung und Freude aus seinen Augen. Sehen sie, Hr. Schachtner, sagte er, wie alles richtig und regelmäßig gesetzt ist, nur ists nicht zu brauchen, weil es so außerordentlich schwer ist, daß es kein Mensch zu spielen im Stande wäre. Der Wolfgangerl fiel ein: Drum ists ein Concert, man muß so lange exercieren bis man es treffen kann, sehen Sie, so muß es gehn. Er spielte, konnte aber auch just soviel herausbringen, daß wir kennen konnten, wo er aus wollte. Er hatte damals den Begrif, daß Concert spielen und Mirakel wirken einerley sein müsse."

„Noch Eins."

„Gnädige Frau! Sie wissen sich zu erinnern, daß ich eine sehr gute Geige habe, die weiland Wolfgangerl wegen seinem sanften und vollen Ton immer Buttergeige nannte. Einsmals, bald nachdem Sie von Wien zurückkamen[9], geigte er darauf und konnte meine Geige nicht genug loben; nach ein oder zween Tagen kam ich wieder ihn zu besuchen, und traf ihn als er sich eben mit seiner eigenen Geige unterhielt an, sogleich sprach er: Was macht Ihre Buttergeige? geigte dann wieder in seiner Phantasie fort, endlich dacht er ein bischen nach, und sagte zu mir: Hr. Schachtner, Ihre Geige ist um einen halben Viertelton tiefer gestimmt als meine da, wenn Sie sie doch so gestimmt ließen, wie sie war, als ich das letztemal darauf spielte. Ich lachte darüber, aber Papa, der das außerordentliche Tönegefühl und Gedächtniß dieses Kinds kannte, bat mich meine Geige zu hohlen, und zu sehen, ob er recht hätte. Ich thats, und richtig wars."

9) Zu Anfang des Jahres 1763.

„Einige Zeit vor diesem, die nächsten Tage, als Sie von Wien zurückkamen, und Wolfgang eine kleine Geige, die er als Geschenk zu Wien kriegte, mitbrachte, kam unser ehemalige sehr gute Geiger Hr. Wentzl seel., der ein Anfänger in der Composition war, er brachte 6 Trio mit, die er in Abwesenheit des Hrn. Papa verfertigt hatte, und bat Hrn. Papa um seine Erinnerung hierüber. Wir spielten diese Trio, und Papa spielte mit der Viola den Baß, der Wentzl das erste Violin, und ich sollte das zweite spielen. Wolfgangerl bat, daß er das zweite Violin spielen dörfte, der Papa aber verwieß ihm seine närrische Bitte, weil er noch nicht die geringste Anweisung in der Violin hatte, und Papa glaubte, daß er nicht im mindesten zu leisten im Stande wäre [10]. Wolfgang sagte: Um ein zweites Violin zu spielen braucht es ja wohl nicht erst gelernt zu haben, und als Papa darauf bestand, daß er gleich fortgehen und uns nicht weiter beunruhigen sollte, fing Wolfgang an bitterlich zu weinen und trollte sich mit seinem Geigerl weg. Ich bat, daß man ihn mit mir möchte spielen lassen; endlich sagte Papa: Geig mit Hrn. Schachtner, aber so stille, daß man dich nicht hört, sonst mußt du fort. Das geschah, Wolfgang geigte mit mir. Bald bemerkte ich mit Erstaunen, daß ich da ganz überflüssig seye; ich legte still meine Geige weg und sah Ihren Hrn. Papa an, dem bei dieser Scene die Thränen der Bewunderung und des Trostes über die Wangen rollten; und so spielte er alle 6 Trio. Als wir fertig waren, wurde Wolfgang durch unsern Beyfall so

10) Holmes wendet dagegen ein, daß nach seines eigenen Vaters Erzählung Wolfgang schon auf der Hinreise nach Wien einem Zollbeamten ein Menuett auf der Geige vorgespielt habe (Nissen S. 22). Es kann kein Zweifel sein, daß er sich schon früher auf der Geige versucht habe, wobei ihm die ersten Handgriffe gezeigt werden mußten; hier handelt es sich aber von regelmäßiger Unterweisung und regelrechtem Spiel.

kühn, daß er behauptete auch das erste Violin spielen zu können. Wir machten zum Spaß einen Versuch, und wir mußten uns fast zu Tode lachen, als er auch dieß, wiewohl mit lauter unrechten und unregelmäßigen Applicaturen doch so spielte, daß er doch nie ganz stecken blieb."

„Zum Beschluß. Von Zärtlichkeit und Feinheit seines Gehörs."

„Fast bis in sein zehntes Jahr hatte er eine unbezwingliche Furcht vor der Trompete, wenn sie allein, ohne andere Musik geblasen wurde; wenn man ihm eine Trompete nur vorhielt, war es ebensoviel als wenn man ihm eine geladene Pistole aufs Herz setzte. Papa wollte ihm diese kindische Furcht benehmen, und befahl mir einmal trotz seines Weigerns ihm entgegen zu blasen, aber mein Gott! hätte ich mich nicht dazu verleiten lassen. Wolfgangerl hörte kaum den schmetternden Ton, ward er bleich und begann zur Erde zu sinken, und hatte ich länger angehalten, er hatte sicher das Fraise [Krämpfe] bekommen."

„Dieses ist beyläufig womit ich auf die gestellten Fragen dienen kann, verzeihen Sie mir mein schlechtes Geschmier, ich bin geschlagen genug, daß ichs nicht besser kann. Ich bin mit geziemend schuldigster Hochschätzung und Ehrfurcht

Euer Gnaden

Salzburg den 24. April 1792. Ergebenster Diener

Andreas Schachtner

Hochfürstl. Hoftrompeter."

3.

Die ganz außerordentlichen Leistungen der beiden Kinder bewogen L. Mozart mit ihnen zu reisen, um sie über den engen Kreis von Salzburg hinaus bekannt zu machen. Den er-

sten Versuch machte er in einem Ausflug nach München im Januar 1762, wo sie drei Wochen blieben und die Geschwister, welche vor dem Churfürsten spielten, die größte Bewunderung fanden. Dieser glückliche Erfolg ermuthigte ihn noch in demselben Jahr eine Reise nach Wien zu unternehmen, welche am 19. September angetreten wurde [1].

Unterwegs mußten sie sich in Passau fünf Tage auf Veranlassung des Bischofs aufhalten, der den Wunderknaben hören wollte und dann mit — einem Dukaten belohnte; auch in Linz gaben sie ein Concert. Auf der Weiterreise nach Wien kamen sie nach Kloster Ips, wo zwei Minoriten und ein Benedictiner, ihre Reisegefährten, die Messe lasen. Während des tummelte sich der sechsjährige Wolfgang auf der Orgel herum und spielte so vortrefflich, daß die Franziskaner Patres, die grade mit einigen Gästen an der Mittagstafel saßen, vom Tische aufstanden und dem Knaben mit Bewunderung zuhörten. Bei der Ankunft in Wien ersparte er ihnen die Zollvisitation. Er machte gleich Bekanntschaft mit dem Mauthner, zeigte ihm das Klavier, spielte ihm auf der Geige ein Menuett vor und gewann sich so seine Gunst. Auf der ganzen Reise

1) Wir sind über diese Reise etwas genauer unterrichtet durch die von Nissen mitgetheilten Briefe L. Mozarts an den Kaufmann Hagenauer, in dessen Hause er als Wolfgang geboren wurde und auch damals noch wohnte (dem jetzigen Gasthof „Zu den Alliirten" gegenüber). Hagenauer erwies sich ihm als einen treuen anhänglichen Freund, stets bereit, ihn in Geschäftsangelegenheiten mit Rath und That zu unterstützen und ihm auch in Geldverlegenheiten selbst mit namhaften Vorschüssen zu helfen; es ist daher begreiflich, daß ihm Mozart auch von den pecuniären Erfolgen seiner Reise, die ihm in seiner Lage keineswegs gleichgültig sein konnten, offen und ausführlich Bericht abstattet. Außerdem sind manche charakteristische Züge bei Schlichtegroll erzählt, offenbar aus den Mittheilungen der Schwester, welche Niemtschek nach genauer Nachforschung bestätigt.

zeigte er sich munter und aufgeweckt, gegen Jedermann und besonders die Offiziere so zutraulich, als sei er seit lange mit ihnen bekannt, und machte sich durch sein kindlich offenes Wesen ebenso beliebt, wie er als Virtuos bewundert wurde.

Nach Wien war ihnen bereits der günstigste Ruf vorangegangen. Domherr Graf Herberstein, mit dem sie einen Theil der Reise gemeinschaftlich gemacht hatten, Graf Schlick, der Landeshauptmann in Linz, ein junger Graf Palfy, welcher bei dem Concert in Linz zugegen gewesen war, hatten durch ihre Berichte in den vornehmen Kreisen, welche damals fast ausschließlich für Kunst sich interessirten, und bei Hofe schon die Aufmerksamkeit auf diese wunderbare Erscheinung rege gemacht.

Die kaiserliche Familie war ungemein musikalisch und ließ es nicht bei einem passiven Interesse bewenden. Karl VI war ein tüchtig gebildeter Musiker, der wenn bei Hof Oper oder andere musikalische Aufführungen waren am Klavier begleitete[2], wie es sich damals gehörte, Generalbaß spielend. Er machte seine Sachen so vortrefflich, daß der Kapellmeister Fux, der ihm umwendete, einmal in seinem Entzücken ausrief: „Bravo! bravissimo! Ew. kais. Majestät könnten wahrhaftig meine Stelle als Kapellmeister vertreten!“ Worauf der Kaiser lächelnd erwiederte: „Ich danke ihm, lieber Kapellmeister Fux, für die gute Meinung, aber ich bin mit meiner Stelle

2) Apostolo Zeno berichtet von einer solchen Hofoper, welche im Mai 1724 aufs Trefflichste gesungen und getanzt wurde von Cavaliers und Damen, i quali hanno avuto sempre alla testa dell' orchestra al primo cembalo questo Augustissimo Padrone, il quale suona da professore e con la maggiore e più fina maestria. (Lettere III p. 446.)

ganz zufrieden"[3]. Er ließ deshalb auch seine Töchter Musik lehren; und die nachmalige Kaiserin Maria Theresia, welche frühzeitig Stimme und Talent zeigte, mußte im Jahr 1725 als siebenjähriges Kind in einer Oper von Fux zur Feier des Kirchgangs ihrer Mutter, der Kaiserin Elisabeth, als Sängerin auftreten, so daß sie später einmal im Scherz zu Faustina Hasse sagte, sie glaube die erste von den lebenden Virtuose zu sein[4]. Im Jahr 1739 sang sie in Florenz ein Duett mit Senesino so schön, daß der berühmte alte Sänger vor freudiger Rührung weinte und selbst in späteren Jahren soll sie noch sehr gut gesungen haben[5]. Auch ihr Gemahl Franz I war musikalisch und bei der Erziehung der kaiserlichen Familie war auch die Musik nicht vergessen, wie die merkwürdigen von Maria Theresia selbst aufgesetzten Instructionen, in welchen man die deutsche Frau auch auf dem Kaiserthron erkennt, zeigen. Im Jahr 1750 führten am Namenstage der Kaiserin drei ihrer Töchter eine Cantate von Metastasio auf[6], und im Jahr 1762 sangen und agirten vier Erzherzoginnen in der Oper Egeria von Metastasio und Hasse bei Hofe „sehr gut für Prinzessinnen", wie Burney berichtet[7], so wie sie im Jahr 1765 zur Vermählungsfeier Josephs II Paride ed Elena von Gluck aufführten. Von Kaiser Josephs Verständniß und Interesse

3) Oehler Geschichte des Theaterwesens zu Wien II S. 4 f. Etwas anders erzählt Gerber die bekannte Anekdote.

4) Auch im Jahre 1735 traten die Erzherzoginnen am Geburtstage der Kaiserin in einer Oper auf. Metastasio, der sie gedichtet hatte und sie ihnen einstudirte, weiß die Geschicklichkeit und Anmuth der Prinzessinnen nicht genug zu loben (opp. post. I p. 175 ff.).

5) Burney Reise II S. 186.

6) Metastasio opp. post. I p. 401.

7) Burney Reise II S. 187. Der Großherzog von Toscana tanzte darin als Cupido.

für Musik wird später die Rede sein, er spielte den Flügel und das Violoncell.

Die Wundergeschichten von Mozart hatten bei Hofe soviel Interesse erregt, daß der Vater Befehl erhielt seine Kinder in Schönbrunn zu präsentiren ehe er sich noch um diese Gnade beworben hatte, und zwar nicht an einem Gallatag, damit man die Kinder in Bequemlichkeit hören könne. Man fand die hochgespannte Erwartung noch übertroffen, so daß sie wiederholt bei Hofe spielen mußten. Besonders der Kaiser fand großes Wohlgefallen an dem „kleinen Herenmeister" und liebte es ihn durch immer neue Aufgaben auf die Probe zu stellen. So sagte er zu ihm im Scherz, es sei keine Kunst mit allen Fingern zu spielen, aber mit einem Finger; sogleich spielte der Knabe mit einem Finger so nett als nur möglich. Ein andermal meinte er mit verdeckter Claviatur zu spielen würde die rechte Kunst sein, und Mozart ließ die Claves mit einem Tuch bedecken und spielte mit gleicher Fertigkeit und Sicherheit, als ob er sie sähe[8]. Bei ernsten Dingen war er aber auch ernsthaft und machte seine Forderung nur vor Kennern spielen zu wollen selbst bei Hofe geltend. Als er sich einmal beim Vorspielen von lauter vornehmen Herren umgeben sah, die er nicht für Kenner ansehen mochte, sagte er ehe er anfing: „Ist Herr Wagenseil nicht hier? der soll herkommen, der versteht es." Der Kaiser ließ nun Wagenseil an seine Stelle ans Klavier treten, zu dem dann Mozart sagte: „Ich spiele ein Concert von Ihnen; Sie müssen mir umwenden"[9].

---

8) Vielleicht ist dieser kaiserliche Scherz die Veranlassung geworden, daß dieses Kunststück auf den folgenden Reisen mit besonderer Vorliebe ausgeübt und angehört oder vielmehr angesehen wurde.

9) Georg Christoph Wagenseil, geb. 1688 in Wien, gest. 1779, war Schüler von Fux, und als Klavierspieler und Componist fürs Klavier ei-

Uebrigens zeigte sich Mozart auch bei Hof als ein lebhaftes munteres Kind in vollster Unbefangenheit. Der Kaiserin sprang er auf den Schooß, nahm sie um den Hals und küßte sie rechtschaffen ab, auch mit den Prinzessinnen verkehrte er wie mit seines Gleichen. Besonders zugethan war er der Erzherzogin Marie Antoinette. Als er einstmals auf dem ungewohnten glatten Fußboden fiel, hob sie ihn freundlich auf, während eine ihrer Schwestern ihn liegen ließ; da sagte er zu ihr: „Sie sind brav, ich will Sie heirathen." Die Kaiserin fragte ihn, weshalb er das thun wolle; worauf er antwortete: „Aus Dankbarkeit; sie war gut gegen mich, während ihre Schwester sich um nichts bekümmerte"[10]. Kaiser Joseph erinnerte ihn später noch daran, wie er mit Wagenseil Violine gespielt und Mozart unter den Zuhörern im Vorzimmer bald pfui! bald das war falsch! bald bravo! gerufen habe.

Der Gunst des Hofes, welche sich auch in reichlichen und ehrenvollen Belohnungen äußerte[11], folgte natürlich die der vornehmen Welt nach. Man riß sich um die Kinder, keine vornehme Gesellschaft konnte gegeben werden, in der sie sich

---

ner der ersten seiner Zeit, Lehrer der Kaiserin Maria Theresia und später ihrer Kinder. Burney, der ihn im Jahr 1772 besuchte, fand ihn von Gicht und Podagra gelähmt und erzählt von ihm (Reise II S. 241 f.): „Er spielte mir verschiedene Capriccios und Sonaten von seiner Composition auf eine sehr feurige und meisterhafte Art vor; und ob ich gleich gern glaube, daß er ehedem besser gespielt haben mag, so hat er doch noch Feuer und Phantasie genug übrig zu gefallen und zu unterhalten, ob er mich gleich eben nicht sehr überraschte." Metastasio (opp. post. II p. 31) schreibt von ihm: è un suonator di cembalo portentoso, à composto un' opera a Venezia con molta disgrazia; ne à composte alcune quì con varia fortuna. Io non son uomo da darne giudizio.

10) So erzählt Nissen das Geschichtchen, während Niemtschek, wahrscheinlich aus schuldigem Respekt, vom Heirathen schweigt.

11) Außer dem Honorar erhielt die Tochter ein weißseidenes Hofkleid

nicht neben den berühmtesten Virtuosen hören ließen; man ließ sie standesmäßig in der Equipage abholen und honorirte sie anständig. Unterbrochen wurde aber dieses glückliche Leben durch das Scharlachfieber, von welchem Wolfgang gegen Ende October befallen und 14 Tage ans Zimmer gefesselt wurde. Zwar war die Gefahr bald überwunden, auch zeigte sich allgemein lebhafte Theilnahme für den Knaben, allein die Furcht vor ansteckenden Krankheiten war damals sehr groß und eine gewisse Scheu vor dem Genesenen machte sich bei allem Interesse für denselben doch geltend. Nach einem Ausfluge, den Mozart am 11. Dec. mit den Kindern nach Preßburg gemacht hatte, hielt er sich in Wien nicht mehr lange auf und kehrte in den ersten Tagen des Jahres 1763 wieder nach Salzburg zurück.

Als ein Zug zu dem Bilde von der Aufnahme welche sie damals in Wien fanden mag das Gedicht hier noch stehen, welches von einem gewissen Puffendorf gemacht und in einem Concert bei der Marquise Pacheco vom Grafen Collalto überreicht wurde.

Auf den kleinen sechsjährigen Clavieristen aus Salzburg.

Wien den 25. December 1762.

Ingenium coeleste suis velocibus annis
Surgit et ingratae fert mala damna morae.
OVIDIVS.

Bewund'rungswerthes Kind, deß Fertigkeit man preis't,
Und Dich den kleinsten, doch den größten Spieler heißt,

einer Erzherzogin geschenkt und der Knabe ein lillafarbenes Kleid mit breiten Goldborten, das für den Erzherzog Maximilian gemacht war. Er wurde in demselben gemalt und das Bild, das komisch genug aussieht, ist bei Nissen lithographirt. Was mögen die Salzburger Gespielen zu solcher Herrlichkeit für Gesichter gemacht haben.

Die Tonkunst hat für Dich nicht weiter viel Beschwerden:
Du kannst in kurzer Zeit der größte Meister werden;
Nur wünsch' ich, daß Dein Leib der Seele Kraft aussteh',
Und nicht, wie Lübeck's Kind*, zu früh zu Grabe geh'[12].

*) Dieses Wunder von einem gelehrten Kinde, welches ganz Deutschland von sich reden gemacht, und in seinem sechsten Jahre viele Sprachen und Wissenschaften in seiner Gewalt hatte, starb nach etlichen Jahren, und bewies leider mit seinem Beispiele den Grundsatz: fructus esse idem diuturnus ac praecox esse nequit. Puffendorf.

4.

Der Aufenthalt in Salzburg war nicht von langer Dauer. Durch den Erfolg in Wien aufgemuntert beschloß Leopold Mozart mit seinen Kindern eine größere Reise anzutreten und ihre Talente auch außerhalb Deutschland geltend zu machen. Hauptsächlich hatte er Paris im Auge und suchte auf der Reise dahin seine Kinder bei den deutschen Höfen zu produciren, welche von seinem Wege nicht zu weit ablagen. Denn die Höfe und die vornehme Welt in großen und kleinen Residenzen waren es damals ganz vorzugsweise, von welchen ein gebildetes Interesse und materielle Belohnung zu erwarten war; das Publicum, welches heutzutage das musikalische ist, hatte sich damals noch nicht herausgebildet, und auch da, wo wie in den Reichsstädten kein Hof war, bildeten die Patricier und reichen Kaufleute doch ein dem vorher angedeuteten ähnliches Publicum. L. Mozart hebt nicht ohne Befriedigung hervor, daß sie auf ihrer Reise keinen Umgang hätten als mit dem Adel und distinguirten Personen, und daß sie auch ihrer Gesundheit wegen und zu ihres Hofes Reputation noblement

---

12) Eine Auswahl von Lobgedichten auf Mozart als Wunderkind in verschiedenen Sprachen sind in der Beilage II zusammengestellt.

reisen müßten. Wir finden daher daß unsere Reisenden, weil es Sommer war, die großen Residenzstädte meist vorbeigehen und die Lustschlösser, in welchen während der schönen Jahreszeit der Hof sich aufhielt, besuchen [1].

Auf der Reise nach München lernte Wolfgang, der schon früher die Orgel gespielt hatte, aber nur auf dem Manual, auch das Pedal behandeln. „In Wasserburg" schreibt sein Vater „sind wir um uns zu unterhalten auf die Orgel gegangen und ich habe dem Wolferl das Pedal erklärt. Er legte gleich stante pede Probe ab, rückte den Schemel hinweg, präambulirte stehend und trat das Pedal dazu, und zwar so, als wenn er es schon viele Monate geübt hätte. Alles gerieth in Erstaunen, und es ist eine neue Gnade Gottes, die Mancher nach vieler Mühe erst erhält." Allerdings ist dies im höchsten Grade bewundernswerth, und mit welcher Leichtigkeit der Knabe alle Schwierigkeiten überwand, erkennt man daraus, daß er während der ganzen Reise sich häufig auf der Orgel hören ließ und meistens, wie der Vater wiederholt berichtet, seines Orgelspiels wegen noch mehr bewundert wurde denn als Klavierspieler. In Heidelberg, wo sie von Schwetzingen aus einen Besuch machten, spielte er in der heil. Geistkirche die Orgel und setzte die Zuhörer dadurch in ein solches Erstaunen, daß der Stadtdechant seinen Namen und die näheren Umstände seines Besuches zu ewigem Andenken an die Orgel anschreiben ließ [2].

Am 12. Juni 1763 in München angelangt begaben sie

1) Wir sind für die Kenntniß dieser Reise fast ausschließlich auf die Auszüge aus den Briefen L. Mozarts an Hagenauer und einige Familienerinnerungen beschränkt, welche Nissen mittheilt.

2) Nach Holmes ist die Inschrift verschwunden, da die Orgel verkauft sei; auch haben neuerliche Nachforschungen von Musikfreunden kein Resultat ergeben.

sich gleich nach Nymphenburg; durch den Prinzen von Zweibrücken, der sie von Wien her kannte, dem Churfürsten angemeldet, wurden sie gnädig aufgenommen und mußten vor diesem und dem Herzog Clemens wiederholt sich hören lassen und zwar Wolfgang auch auf der Violine; er spielte ein Concert und „präambulirte zwischen den Cadenzen aus dem Kopf.“ In Augsburg hielten sie sich bei ihrer Familie längere Zeit, bis zum 6. Juli auf; ein Concert, welches sie dort gaben, wurde fast nur von den Lutheranern besucht — eine ähnliche Erfahrung machte Wolfgang dort auch später [3]. Ob sie in Cannstadt sich vor dem Herzog von Würtemberg haben hören lassen, oder ob die Schwierigkeiten, welche man ihnen trotz ihrer guten Empfehlungen machte, sie abgeschreckt haben, ist nicht bestimmt angegeben. L. Mozart war geneigt die Hindernisse dem Einfluß Jomellis [4] zuzuschreiben, der sich alle Mühe

3) In der Salzburger Zeitung vom 19. Juli 1763 erschien folgender Bericht aus Augsburg 9. Juli:

„Vorgestern ist der Salzburgische Vice-Kapellmeister L. Mozart mit seinen zwei bewundernswerthen Kindern von hier nach Stuttgart abgereist, um seine Reise über die größten Höfe Deutschlands nach Frankreich und England fortzusetzen. Er hat den Inwohnern seiner Vaterstadt das Vergnügen gemacht, die Wirkungen der ganz außerordentlichen Gaben mit anzuhören, die der große Gott diesen zwei lieben Kleinen in so großem Maße mitgetheilt und deren der Herr Kapellmeister sich mit so unermüdetem Fleiße als ein wahrer Vater bedient hat, um ein Mägdlein von eilf und, was unglaublich ist, einen Knaben von sieben Jahren als ein Wunder unserer und voriger Zeiten auf dem Clavecin der musikalischen Welt darzustellen. Alle Kenner haben dasjenige, was ein Freund von Wien ehedem von diesen berühmten Kindern geschrieben und in den allhiesigen Intelligenz-Zettel ist eingerückt worden, so unglaublich es schien, nicht nur wahr, sondern noch weit bewunderungswerther gefunden.“

4) Nicolo Jomelli (geb. 1714) trat im Jahr 1748 mit einem Gehalt von 10000 Fl. in die Dienste des Herzog Karl von Würtemberg, in

gebe, die Deutschen an jenem Hofe auszurotten, was ihm auch beinahe gelungen sei, da er die Gnade des Herzogs im höchsten Grade besitze. Wenigstens habe er sowie seine Landsleute, deren sein Haus immer voll sei um ihm aufzuwarten, sich dahin geäußert, es sei kaum glaublich daß ein Kind deutscher Geburt ein solches musikalisches Genie sein und soviel Geist und Feuer haben könne. Wie weit er sich in der Voraussetzung einer persönlichen Intrigue irrte, kann man dahingestellt sein lassen[5]; gewiß ist es daß seit Jomellis Anstellung und durch seinen Einfluß der Geschmack in Ludwigsburg, wie auch Schubart berichtet, ganz italiänisirt wurde; auch Hasse und Graun wollte man neben Jomelli nicht mehr gelten lassen[6]. Wie lange sich dieser Geschmack und besonders in einer feindseligen Richtung gegen Mozart dort erhalten hat kann man aus einem wunderlichen Buche sehen, das später noch zu erwähnen sein wird[7]. Uebrigens erkennt L.

---

welchen er bis zur Reduction der Kapelle 1768 blieb, wo er nach Neapel ging.

5) Holmes legt großes Gewicht darauf, daß Jomelli bei einem späteren Zusammentreffen in Neapel im Jahr 1770 höflich gegen sie war — Il Sign. Jomelli ci ha parlato ed era molto civile schreibt Mozart (Beil. V, 16). Daß er viel höflicher und sanfter in seinem Benehmen gewesen sei als Händel, an den er im Aeußeren erinnerte, erzählt auch Burney (Reise I S. 137). Allein dies beweist noch nicht viel; eben so wenig daß Metastasio ihn in seinen Briefen an Farinelli als einen äußerst liebenswürdigen Mann schildern soll. Ich habe sie zwar in der Sammlung von Ayala (opp. post. Wien 1795) nicht gefunden, aber allerdings wiederholte Beweise, daß er ihn als Componist und persönlich schätzte (opp. post. I p. 359. 386. II p. 129. 320). Eher kann man geltend machen was Schubart (Aesthetik S. 78) erzählt, daß Jomelli, als Jemand in seiner Gegenwart Hasse herabsetzte, mit Unwillen ausrief: „Ich kann es nicht leiden, daß man von meinem Lehrmeister klein spricht."

6) Schubart Aesthetik S. 150. Selbstbiographie I, 12 S. 100.

7) J. B. Schaul Briefe über den Geschmack in der Musik. Carlsruhe 1809.

Mozart an, daß die unumschränkte Macht Jomellis wesentlich dazu beigetragen habe, die Musik d. h. die Ausführung derselben vortrefflich zu machen[8]. Von den vorzüglichen Virtuosen, welche damals dort waren, zeichnet L. Mozart nur Nardini aus, „der in der Schönheit, Reinigkeit, Gleichheit des Tons und im singbaren Geschmack von Niemand übertroffen werden könne, aber gar nicht schwer gespielt habe“[9].

Von Ludwigsburg begaben sie sich nach Schwetzingen und wurden auch am Hofe des Churfürsten Karl Theodor von der Pfalz mit außerordentlichem Beifall aufgenommen (18. Juli). L. Mozart preist das Orchester als dasjenige, welches ohne Widerrede das beste in Deutschland sei und aus lauter jungen Leuten von guter Lebensart bestehe, die weder Säufer, noch Spieler, noch liederliche Lumpen seien — dies scheint also damals die Regel gewesen zu sein —, und ihrer Conduite wegen ebenso hoch zu schätzen seien als wegen ihrer Productionen.

In Mainz konnten sie, da der Churfürst Joseph Emmerich (aus dem Geschlecht von Breidtbach) krank war, nicht bei Hofe spielen, gaben aber ein Concert im römischen Kaiser und fuhren dann nach Frankfurt, wo sie am 18. August ein Concert gaben, welches solches Aufsehen erregte, daß demselben noch drei andere folgten, wie sie auch nach der Rückkehr nach Mainz dem Adel noch ein Concert geben mußten.

Eine Concertanzeige aus Frankfurt vom 30. August 1763, welche ich in der Sammlung von Fuchs fand, kann uns

---

8) Und doch klagt Schubart (Aesthetik S. 156. Selbstbiographie I, 12 S. 94), daß die vielen Virtuosen, welche sich nicht fügen mochten, dem Orchester schadeten, so daß es im lauten Vortrag oft Verzierungen gab, die nicht ins Ganze paßten.

9) Pietro Nardini, der berühmteste Schüler Tartinis, geb. 1725, starb in Florenz 1793.

einen Begriff geben von den erstaunlichen Leistungen, die dem Publicum geboten wurden. Sie lautet folgendermaßen:

„Die allgemeine Bewunderung, welche die noch niemals in solchem Grade weder gesehene noch gehörte Geschicklichkeit der 2 Kinder des Hochfürstl. Salzburgischen Capellmeisters Hrn. Leopold Mozart in den Gemüthern aller Zuhörer erweckt, hat die bereits dreymahlige Wiederholung des nur für einmal angesetzten Concerts nach sich gezogen."

„Ja diese allgemeine Bewunderung und das Anverlangen verschiedener großer Kenner und Liebhaber ist die Ursach daß heute Dienstag den 30. August in dem Scharfischen Saal auf dem Liebfrauenberge Abends um 6 Uhr, aber ganz gewiß das letzte Concert sein wird; wobei das Mägdlein, welches im zwölften, und der Knab, der im siebenten Jahr ist, nicht nur Concerten auf dem Claveßin oder Flügel, und zwar ersteres die schwersten Stücke der größten Meister spielen wird, sondern der Knab wird auch ein Concert auf der Violine spielen, bei Synfonien mit dem Clavier accompagniren[10], das Manual oder die Tastatur des Clavier mit einem Tuch gänzlich verdecken, und auf dem Tuche so gut spielen, als ob er die Claviatur vor Augen hätte; er wird ferner in der Entfernung alle Töne, die man einzeln oder in Accorden auf dem Clavier, oder auf allen nur denkbaren Instrumenten, Glocken, Gläsern und Uhren rc. anzugeben im Stande ist, genauest benennen. Letzlich wird er nicht nur auf dem Flügel, sondern auch auf einer Orgel (so lange man zuhören will, und aus allen, auch den schwersten Tönen, die man ihm benennen kann) vom Kopf phantasiren, um zu zeigen, daß er auch die

10) Bekanntlich wurde damals in Orchestersätzen auf dem Klavier nach der Baßstimme die Harmonie gespielt.

Art, die Orgel zu spielen versteht, die von der Art den Flügel zu spielen ganz unterschieden ist"[11].

In Koblenz, wo Baron Walderdorf und der kaiserliche Gesandte Graf Bergen die Wunderkinder bei der Hand zum Churfürsten von Trier, Johann Philipp (aus dem Geschlecht von Walderdorf) führten, ließen sie sich bei Hofe am 18. September hören. Uebrigens verkehrten sie viel in der Familie des Geheimraths und Ritterhauptmanns von Kerpen, welcher sieben Söhne und zwei Töchter hatte, die fast alle Clavier, zum Theil auch Violine und Violoncell spielten und sangen. In Bonn war der Churfürst von Köln, Maximilian Friedrich (Graf zu Königseck-Rothenfels) nicht anwesend, sie hielten sich daher nicht auf. In Aachen machte damals die Prinzessin Amalie, die Schwester Friedrichs des Großen, wegen ihrer Liebe zur Musik, welche sie auch praktisch betrieb, wohlbekannt, einen Badeaufenthalt. Sie suchte Mozart zu bereden mit seinen Kindern nach Berlin zu gehen, allein er ließ sich in seinem Plan nicht irre machen. „Sie hat kein Geld"; schreibt der praktische Mann „wenn die Küsse die sie meinen Kindern, zumal dem Meister Wolfgang, gegeben hat, Louisd'ors wären, so hätten wir froh sein können; aber weder der Wirth noch die Postmeister lassen sich mit Küssen abfertigen." In Brüssel, wo Prinz Karl von Lothringen, Bruder des Kaiser Franz I, als Gubernator und Generalcapitän der österreichischen Niederlande residirte, mußten sie einige Zeit verweilen, bis es ihnen gelang ein großes Concert zu geben.

Von da ging es nun nach Paris, wo sie am 18. November ankamen, und bei dem baierschen Gesandten Grafen Eyck,

11) Noch ist hinzugefügt: „Die Person zahlt einen kleinen Thaler. Man kann Billets im goldenen Löwen haben." Auch abgedruckt bei Belli-Gontard, Leben in Frankfurt. V. S. 25.

dessen Gemahlin eine Tochter des salzburgischen Oberstkämmerers Grafen Arco war, freundliche Aufnahme und in seinem Hotel eine Wohnung fanden. Die Wege zu ihren Erfolgen bahnte ihnen aber der bekannte Baron Grimm[12], der in richtiger Schätzung der außerordentlichen Talente dieser Kinder sich ihrer mit einer Freundschaft und Dienstfertigkeit annahm, welche L. Mozart nicht genug zu rühmen weiß[13], und durch seine genaue Orts- und Personenkenntniß der geeignetste Mann war sie allenthalben bekannt zu machen und einzuführen.

Zunächst war ihr Augenmerk auch hier sich bei Hofe zu produciren. Die wichtigste Person an demselben war die Marquise von Pompadour. Sie ließ, wie Mozarts Schwester sich noch später erinnerte, den kleinen Wolfgang vor sich auf den Tisch stellen, wehrte ihn aber, als er sich gegen sie neigte um sie zu küssen ab, so daß er entrüstet fragte: „Wer ist denn die da, daß sie mich nicht küssen will? hat mich doch die Kaiserin geküßt"[14]. Freundlicher waren die Töchter des Königs, welche

12) Friedrich Melchior Grimm, geb. 1723 in Regensburg, war anfangs ein Anhänger Gottscheds, als welchen er sich auch durch sein Trauerspiel Banise manifestirte, und blieb lange mit ihm in Verbindung (Danzel Gottsched S. 343 ff.). Im Jahr 1750 ging er nach Paris und wurde der Freund Rousseaus — ein Verhältniß das bald in bittere Feindschaft umschlug — und Diderots. Mit ihm besorgte er bekanntlich die litterarische Correspondenz mit mehreren deutschen Fürsten, welche später gedruckt ist und für die musikalischen Zustände von Paris sehr wichtige Berichte enthält. Er hatte musikalische Bildung und Interesse und nahm an den verschiedenen Streitigkeiten anfangs für die italiänische Oper, dann für Gluck lebhaften und einflußreichen Antheil. Er starb durch die Revolution vertrieben 1807 in Gotha. Eine anziehende Charakteristik Grimms giebt Sainte-Beuve causeries du lundi VII p. 266 ff.

13) Wir werden auf seinen Charakter später zurückkommen müssen.

14) Auf die Kaiserin war er überhaupt stolz. Als man ihm an einem

gegen alle Etikette nicht nur in ihren Zimmern, sondern in der öffentlichen Passage, sich mit den Kindern unterhielten, sie küßten und sich von ihnen die Hände küssen ließen. Am Neujahrstage bei der Abendtafel wurde die Familie Mozart durch die Schweizer in den Saal an die königliche Tafel geführt, Wolfgang mußte unmittelbar neben der Königin stehen, die ihm von den Leckerbissen mittheilte und sich mit ihm deutsch unterhielt, was sie dann Ludwig XV, der natürlich kein Deutsch verstand, übersetzen mußte. Neben Wolfgang stand der Vater, auf der anderen Seite des Königs, neben dem Dauphin und Mme. Adelaide die Mutter mit der Tochter. Als sie erst in Versailles gespielt hatten, fanden sie auch in allen vornehmen Zirkeln Zutritt und Bewunderung, und gaben, nachdem sie sich in Privatgesellschaften oft hatten hören lassen, zwei große Concerte am 10. März und 9. April 1764 au théâtre de Mr. Félix, rue et porte St. Honoré, in dem Saale eines vornehmen Mannes, in welchem ein kleines Theater stand, auf dem die Noblesse unter sich Schauspiele aufführte. Die Erlaubniß zu diesen Concerten war eine große Gunst, da sie den Privilegien des Concert spirituel, wie des französischen und italiänischen Theaters zuwiderlief, und wurde nur auf die Verwendung vieler vornehmer Gönner erreicht; der Erfolg war in jeder Hinsicht glänzend.

Man fand daß die Tochter die schwersten Compositionen der damals in Paris lebenden Virtuosen, namentlich Schoberts und Eckarts, mit einer Präcision und Deutlichkeit spiele,

---

der kleineren deutschen Höfe Muth machen wollte, weil er vor einem vornehmen Herren spielen sollte, erwiederte er, er habe vor der Kaiserin gespielt und da sei ihm nicht bange.

daß sie den Meistern selbst nichts nachgäbe, worüber Schobert[15] seine Eifersucht gegen alle Welt und besonders auch gegen Eckart[16], der als ein ehrlicher Mann dergleichen nicht empfand, in einer Weise äußerte, daß er sich zum Gespötte machte. Bei Wolfgang traten die Leistungen als Virtuos auf dem Klavier, der Orgel und Violine, wie außerordentlich sie auch waren, doch vor den anderen Beweisen einer größeren und in der That unbegreiflichen musikalischen Begabung zurück. Er accompagnirte nicht nur in öffentlichen Concerten und Gesellschaften italiänische und französische Arien vom Blatt, er transponirte dieselben auch prima vista. Und das Accompagniren war damals etwas mehr, als heute das Abspielen eines fertigen Klavierauszuges, weil entweder aus der mehrstimmigen Partitur die Begleitung im Moment herauszufinden, oder zu dem Baß die Harmonie zu vervollständigen war. Allerdings ist dagegen auch die große Einfachheit der Harmonie und das Festhalten an bestimmten hergebrachten Formen zu beachten, worin für Aufgaben der Art eine größere Erleichterung liegt als Willkühr und Formlosigkeit sie vielleicht zu bieten scheinen. Immer aber bleibt ein Zug den Grimm berichtet staunenswerth[17]. Wolfgang begleitete einer

15) Schobert, aus Straßburg gebürtig, kam 1760 nach Paris, wurde Cembalist des Prinzen von Conti, dann Organist in Versailles und starb 1767 an vergifteten Schwämmen, worüber Cornelie Göthe sich so theilnehmend ausspricht (Göthes Briefe an Leipziger Freunde S. 242 f.). Man rühmte an seinen Compositionen den italiänischen Geschmack, Feuer und Schwärmerei; als Spieler besaß er seine Stärke im Allegro, das Adagio gelang ihm nicht. Vgl. Hiller, wöchentl. Nachr. I S. 135 f. Schubart Aesthetik S. 230 f. Junker Zwanzig Componisten S. 89 ff.

16) Jo. Gotfr. Eckart, aus Augsburg gebürtig, kam 1758 nach Paris, wurde bald einer der angesehensten Klavierspieler und Lehrer, und starb dort 1809 im Alter von 75 Jahren.

17) Der Brief Grimms ist mit einem englischen und deutschen Bericht aus damaliger Zeit Beilage III mitgetheilt.

Dame eine italiänische Arie, welche er nicht kannte, ohne die Noten zu sehen, nur nach dem Gehör, indem er die Harmonie aus dem was er eben hörte auch für das was folgte errieth. Das konnte ohne einzelne Mißgriffe nicht wohl abgehen; allein nachdem die Arie beendigt war, bat er die Dame wieder zu beginnen, spielte nun selbst die Melodie nach dem Gedächtniß und begleitete sie vollkommen richtig und wiederholte sie dann zehnmal, indem er jedesmal den Charakter der Begleitung veränderte. Auch schrieb er, wenn man ihm eine Melodie aufschrieb, sogleich den Baß und wenn man wollte auch die Mittelstimme dazu, ohne dazu des Klaviers zu bedürfen; er zeigte sich auch hierin so entwickelt, daß der Vater überzeugt war, er werde nach seiner Rückkehr Hofdienste als Musiker verrichten.

Er glaubte daher es wagen zu können jetzt den Knaben auch als Componisten vor das Publicum treten zu lassen und ließ vier Sonaten für Klavier und Violine stechen, wobei er sich herzlich auf den Lärm freuete, den diese Sonaten in der Welt machen würden, wenn auf dem Titel stände, daß sie das Werk eines Kindes von sieben Jahren wären. Er fand diese Sonaten in der That gut, nicht bloß weil ein Kind sie gemacht habe, und besonders ein Andante darin „von einem ganz sonderbaren goût". Als sich später fand daß im letzten Trio von op. 2 drei Quinten mit der Violine, welche der junge Herr gemacht habe, stehen geblieben seien, obgleich er sie corrigirt habe, tröstete er sich damit, „daß sie als ein Beweis gelten könnten, daß Wolfgangerl die Sonaten selbst gemacht habe; welches, wie billig, vielleicht nicht Jeder glauben werde, obgleich es denn doch so sei." Die zuerst gestochenen beiden Sonaten wurden von dem kleinen Componisten der Prinzessin Victoire, der zweiten Tochter des Königs, gewidmet und selbst

zu Versailles überreicht[18], die folgenden waren der Gräfin de Tessé, Ehrendame der Dauphine, dedicirt[19].

---

18) Titel und Dedication lautet folgendermaßen:

II Sonates pour le Clavecin
qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon
dediées à Madame Victoire de France.
Par J. G. Wolfgang Mozart de Salzbourg, âgé de sept ans.
Oeuvre premier.

A Madame Victoire de France.

Madame!

Les essais que je mets à Vos pieds, sont sans doute médiocres; mais lorsque Votre bonté me permet de les parer de Votre auguste Nom, le succès n'en est plus douteux, et le Public ne peut manquer d'indulgence pour un Auteur de sept ans, qui paroît sous Vos auspices.

Je voudrois, Madame, que la langue de la Musique fut celle de la reconnaissance; je serois moins embarrassé de parler de l'impression que Vos bienfaits on fait sur moi. Nature qui m'a fait Musicien comme elle fait les rossignols, m'inspirera, le Nom de Victoire restera gravé dans ma mémoire avec les traits ineffaçables qu'il porte dans le coeur de tous les François.

Je suis avec le plus profond respect

Madame

Votre très humble, très obéissant et très petit serviteur

J. G. Wolfgang Mozart.

Die Sonaten befinden sich in den Oeuvres compl. cah. XVII, 3 und 4.

19) Titel und Dedication lauten folgendermaßen:

II Sonates pour le Clavecin
qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon
dediées à Madame la Comtesse de Tessé
Dame de Madame la Dauphine.
Par J. G. Wolfgang Mozart de Salzbourg, âgé de sept ans.
Oeuvre II.

A Madame la Comtesse de Tessé
Dame de Madame la Dauphine.

Madame!

Votre goût pour la Musique et les bontés, dont Vous m'avez

Unter den mannigfachen Beweisen von Bewunderung und Interesse fehlten natürlich auch Gedichte nicht, von denen eines sich erhalten hat, das hier zur Vergleichung mit dem oben angeführten deutschen stehen mag.

Sur les enfans de Mr. Mozart.

Mortels chéris de Dieux et des Rois,
Que l'harmonie a des puissance!
Quand les sons modulés soupirent sous Vos doigts
Que de finesse et de science!
Pour Vous louer, on n'a que le silence.
Avec quel sentiment le bois vibre et frémit!
Un corps muet devient sonore et sensible.
A Vous, mortels heureux, est il rien d'impossible!
Tout jusqu'au tact en Vous a de l'esprit.

Eine anmuthigere Ehrenbezeugung war das Gemälde, welches Herr von Carmontelle, ein Dilettant von der Künstlerfamilie gemacht hatte, das von Delafosse gestochen wurde [20].

---

comblé, me donnent le droit de Vous consacrer mes foibles talens. Mais lorsque Vous en agréez l'hommage, est il possible que Vous défendiez à un enfant l'expression des sentiments, dont son coeur est plein?

Vous ne voulez pas, Madame, que je dise de Vous ce que tout le Public en dit. Cette rigueur diminuera le régret que j'ai de quitter la France. Si je n'ai plus le bonheur de Vous faire ma cour, j'irai dans le pays où je parlerai du moins tant que je voudrai, et de ce que Vous êtes, et de ce que je Vous dois.

Je suis avec un profond respect,

Madame

Votre très humble et très obéissant petit serviteur

J. G. Wolfgang Mozart.

20) Nach L. Mozart war der Kupferstecher von Mecheln mit dem Stich beschäftigt; das Blatt, welches vor mir liegt — es ist dasselbe, welches Marianne Mozart bis in ihr hohes Alter aufbewahrte — hat die Unterschrift L. C. Carmontelle del. Delafosse sculp. 1764. und außerdem LEOPOLD MOZART, Père de MARIANNE MOZART, Virtuose âgée de onze ans et de J. G. WOLFGANG MOZART, Compositeur et

Der kleine Wolfgang, wohl frisirt und im verbrämten Kleide, sitzt auf einem Tabouret am Flügel, und sieht aufmerksam mit hellem klugen Auge in die Noten; in dem runden Kindergesicht sind die wohlbekannten Züge wenigstens zu errathen. Neben ihm steht die Schwester aus einem Notenblatte singend, hinter ihm der Vater auf der Geige accompagnirend. Es ist ein artiges Genrebild; die Aehnlichkeit scheint, nach anderen Portraits zu urtheilen, nicht grade schlagend gewesen zu sein.

Diese Erfolge waren um so höher anzuschlagen, als in Paris damals die Neigung und Bildung für Musik keineswegs in der Weise wie in den meisten deutschen Residenzen vorherrschend war, auch mochten sie wohl dem Wunderbaren mehr gelten als der Musik. „Schade" sagt Grimm „daß man sich hier zu Lande so wenig auf Musik versteht." L. Mozart berichtet von dem beständigen Krieg zwischen der französischen und italiänischen Musik. Die ganze französische Musik war ihm keinen Teufel werth; in der Kirchenmusik, welche er in der Kapelle des Königs hörte, waren nur die Chöre gut, alles was mit einzelnen Stimmen war und einer Arie gleichen sollte, „leer, frostig und elend, folglich französisch." In der Instrumentalmusik begannen die deutschen Componisten ihren Geschmack geltend zu machen, unter ihnen Schobert, Eckart, Hannauer für Klavier, so daß Le Grand[21] seinen goût gänzlich verlassen habe und Sonaten nach deutschem Geschmack componire. Er hofft, in zehn bis funfzehn Jahren werde der

Maitre de Musique âgé de sept ans. Uebrigens fragt L. Mozart schon in einem Brief vom 17. Oct. 1763 an: „Sind die Portraite meiner Kinder noch nicht in Ihren Händen?" Ob dies Gemälde oder Kupferstiche sind, ist nicht bekannt.

21) Vgl. Schubart Aesthetik S. 270 f.

französische Geschmack völlig erlöschen[22]. Was Gluck für eine Revolution hervorbringen würde, war damals freilich noch nicht zu ahnden[23].

Welchen Eindruck übrigens Paris auf den streng sittlichen und religiösen, einfachen aber scharf beobachtenden Mann machte, läßt sich leicht denken. Ueberall gewahrte er, daß der Wohlstand durch den letzten Krieg tief erschüttert war, daß man aber dem äußerlichen Luxus, der sich zum Theil auf die absurdeste Art zeigte, nicht entsagen wolle, so daß weder der Bürgerstand noch der Adel wohlhabend sei, sondern eine geringe Anzahl von Pächtern und Financiers allen Reichthum vereinigen, den sie meistens an „Lucretien, die sich nicht selbst erstechen", verschwendeten. Mit Entrüstung spricht er von der allgemeinen frivolen Maitressenwirthschaft, von der unnatürlichen Sitte die Kinder aufs Land zur Erziehung zu geben, die den sittlichen und physischen Bestand der Familien untergrabe und prophezeit, daß es dem Staat von Frankreich, wenn Gott nicht sonderlich gnädig sei, wie dem ehemaligen persischen Reiche ergehen werde.

---

22) Es ist bekannt, mit welchem Beifall im Jahr 1752 die italiänische Opera buffa in Paris aufgenommen war und wie sich von da ein lebhafter Kampf gegen die französische Musik, als deren Vertreter namentlich Lully und Rameau zu betrachten sind, erhob. Neben Rousseau war besonders Grimm einer der entschiedensten Angreifer der französischen Musik, wovon auch seine Correspondenz zahlreiche Proben giebt, in der die französischen Musiker gegen die italiänischen aufs verächtlichste herabgesetzt werden. L. Mozart, der unter dem Einfluß italiänischer Musik gebildet war, konnte also am wenigsten im Verkehr mit Grimm von der französischen eine günstige Meinung gewinnen.

23) Man vergleiche was Burney (Reise I S. 12 f. 16 ff.), der auf derselben Seite stand, im Jahr 1770 über die damalige französische Musik im Verhältniß zur italiänischen sagt.

5.

Ungleich günstiger noch war der Erfolg ihres Aufenthalts in England, wohin sie am 10. April 1764 abreisten, und wo sie bis in den Juli 1765 verweilten. Die Aufnahme bei Hofe, wo sie schon am 27. April sich hören ließen, übertraf alle Erwartungen. „Die uns von beiden hohen Personen bezeugte Gnade ist unbeschreiblich", sagt L. Mozart „ihr freundschaftliches Wesen ließ uns gar nicht denken, daß es der König und die Königin von England wären. Man hat uns an allen Höfen noch außerordentlich höflich begegnet, allein was wir hier erfahren haben, übertrifft alles Andere. Acht Tage darauf gingen wir in St. James Park spazieren. Der König kam mit der Königin gefahren, und obwohl wir Alle andere Kleider anhatten, erkannten sie uns, grüßten uns nicht nur, sondern der König öffnete das Fenster, neigte das Haupt heraus und grüßte lächelnd mit Haupt und Händen, besonders unsern Master Wolfgang." Georg III sowohl als die Königin Sophie Charlotte interessirten sich für Musik, die Königin sang und musicirte gern selbst[1]; beide hatten deutschen Sinn und daß die Künstler Deutsche waren, steigerte ihre Theilnahme, wie auch in späteren Jahren J. Haydn bei ihnen eine ehrenvolle und herzliche Aufnahme fand[2]. Während ihres Aufenthaltes in England mußten die Kinder wiederholt bei Hofe spielen, Wolfgang erregte durch sein Orgelspiel noch mehr Aufsehen als durch sein Klavierspiel, obgleich er die schwierigsten Sachen von Wagenseil, Bach, Händel, Abel, welche der König ihm vorlegte vom Blatt wegspielte. Bach[3],

1) Als Farinelli vor dem König und der Königin sang, begleitete ihn die Prinzessin am Flügel, Burney Reise I S. 161.

2) Griesinger, biogr. Notizen über Haydn S. 57 ff.

3) Joh. Christ. Bach, der jüngste Sohn Joh. Sebastians aus

der Lehrer und Musikdirector der Königin, welcher große Freude an dem kleinen Musiker hatte, nahm ihn einmal auf den Schooß und spielte mit ihm eine Sonate so daß jeder abwechselnd einige Tacte spielte, mit einer Präcision, daß man glauben mußte, sie würde von Einem gespielt. Bedeutender als virtuosenhafte Spielereien der Art waren die Beweise welche er von seiner fortschreitenden geistigen Entwickelung gab, die den Vater selbst fortwährend überraschte. „Es übersteigt alle Einbildungskraft" schreibt er seinem Freunde. „Das was er gewußt hat, als wir Salzburg verließen, ist ein purer Schatten gegen das, was er jetzt weiß"; und bald darauf: „Genug ist es, daß mein Mädel eine der geschicktesten Spielerinnen in Europa ist, wenn sie gleich nur zwölf Jahre hat; und daß der großmächtige Wolfgang, kurz zu sagen, Alles in diesem seinem achtjährigen Alter weiß, was man von einem Manne von vierzig Jahren fordern kann"[4].

---

zweiter Ehe, geb. 1735, genoß den Unterricht seines Bruders Philipp Emanuel in Berlin, und begab sich 1754 nach Mailand, wo er Organist am Dom wurde, aber besonders für die Oper thätig war. Im Jahr 1759 ging er nach London und starb dort 1782. Durch den Reichthum gefälliger und leicht ansprechender Melodien, welche ihm den Namen des galanten Bachs verschafften, waren sowohl seine Opern als namentlich auch seine zahlreichen Klaviercompositionen allgemein beliebt, besonders bei den Dilettanten. Er war ohne Zweifel von allen Bachs der populärste, aber der Geist seines Vaters ruhte nicht auf ihm.

4) Was man damals an einen Klavierspieler für Anforderungen stellte — Anforderungen die jetzt manchen Klaviervirtuosen aus der Fassung bringen würden — will ich mit Ph. Em. Bachs Worten angeben. „Man begnügt sich nicht" sagt er in der Vorrede zu seinem Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen „dasjenige von einem Clavierspieler zu erwarten, was man von jedem Instrumentisten mit Recht fordern kann, nemlich die Fertigkeit ein für sein Instrument gesetztes Stück den Regeln des guten Vortrags gemäß auszuführen. Man verlangt noch überdies daß ein Clavierspieler Fantasieen von allerlei Art machen soll; daß er einen aufgege-

Wir können diese Aeußerungen nicht als Uebertreibungen einer leicht getäuschten väterlichen Verblendung ansehen, wenn wir hören, wie er sich nicht nur als einen fertigen Accompagnisten bewährte, vielstimmige Partituren vom Blatt correct, mit richtiger Auffassung und mit Geschmack spielte und sang, sondern auch eine lebhafte und geregelte Production offenbarte, indem er seiner Schwester Sonaten aus dem Stegreif auf einem zweiten Flügel begleitete, zu einer Händelschen Baßstimme die schönsten Melodien improvisirte und ähnl. Ein Engländer Barrington, der mit englischer Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit dies wunderartige Phänomen geprüft hat[5], erzählt ein interessantes Beispiel einer solchen Improvisation. Er bat den Knaben, er möge ihm einen Liebesgesang improvisiren, wie ihn etwa Manzuoli in der Oper

---

benen Satz nach den strengsten Regeln der Harmonie und Melodie aus dem Stegreif durcharbeiten, aus allen Tönen mit gleicher Leichtigkeit spielen, einen Ton in den andern im Augenblick ohne Fehler übersetzen, alles ohne Unterschied vom Blatte wegspielen soll, es mag für sein Instrument eigentlich gesetzt sein oder nicht; daß er die Wissenschaft des Generalbasses in seiner völligen Gewalt haben, selbigen mit Unterschied, oft mit Verläugnung, bald mit vielen, bald mit wenigen Stimmen, bald nach der Strenge der Harmonie, bald galant, bald nach einem zu wenig oder zu viel, bald gar nicht und bald sehr falsch bezifferten Basse spielen soll; daß er diesen Generalbaß manchmal aus Partituren von vielen Linien, bei unbezifferten, oft gar pausirenden Bässen, wenn nämlich eine von den anderen Stimmen zum Grunde der Harmonie dient, ziehen und dadurch die Zusammenziehung verstärken soll, und wer weiß alle Forderungen mehr?" Man kann daraus entnehmen, worauf die Uebungen Wolfgangs gerichtet waren, und was man ihm für Aufgaben stellte.

5) Er ließ einen ausführlichen Bericht in den philosophical transactions 1770. Vol. LX drucken, der in der Beilage III mitgetheilt ist. Vor allen Dingen bemühete er sich authentisch festzustellen daß Wolfgang Mozart wirklich nicht älter sei als angegeben sei und verschaffte sich einen Taufschein sowie andere zuverlässige Nachrichten über ihn, dann beobachtete er ihn selbst wiederholt.

singen möchte. Sogleich begann er einige Worte herzusagen, welche einem einleitenden Recitativ entsprachen, denen darauf ein Musikstück folgte auf das Wort *affetto* (Liebe) componirt, ungefähr von der Länge einer gewöhnlichen Arie, regelrecht in zwei Theilen. In derselben Weise ließ er dann einen Gesang des Zornes hören auf das Wort *perfido* (Treuloser) componirt, wobei er in eine solche Begeisterung gerieth, daß er wie ein Besessener auf das Klavier schlug und mehrmals von seinem Sessel in die Höhe fuhr. Barrington bemerkt, daß diese improvisirten Compositionen, wenn auch nicht staunenswerth, doch weit über das Gewöhnliche erhaben und Beweise einer bedeutenden Erfindungskraft gewesen seien. Man sieht also, daß nicht bloß die technische Ausbildung so merkwürdig vorgeschritten war, daß der Knabe die Regeln und die Formen der Composition mit einer gewissen Freiheit beherrschte, sondern daß auch die Begeisterung einer künstlerisch angeregten Phantasie ihn wirklich productiv machte. Interessant ist es hier schon die ersten Regungen des dramatischen Elements wahrzunehmen, welches sich später in Mozart als das wesentlich gestaltende entwickelt, und wie er dem Ausdruck einer bestimmt ausgesprochenen leidenschaftlichen Stimmung bereits die feste Form zu geben weiß. Gewiß wird beides knabenhaft gewesen sein, aber der Keim der künftigen Größe ist darin schon klar ausgesprochen.

Die italiänische Oper, welche er damals in London hörte, hatte darauf natürlich Einfluß geübt. Manzuoli[6], ein vor-

6) Giovanni Manzuoli, geboren in Florenz um 1720, ein berühmter Sopran-ist und vortrefflicher Schauspieler. Er war schon 1745 in London und wurde 1753 von Farinelli nach Madrid berufen. Im Jahr 1760 war er in Wien wo zur Vermählung Kaiser Josephs II die Hassesche Oper Alcide al bivio gegeben wurde. Metastasio gab damals folgende

trefflicher Sänger, war im Jahr 1764 als Impresario der italiänischen Oper nach London gekommen, und hatte sich mit dem Wunderkind befreundet. In diesem Verkehr bildete er seinen Gesang aus; die Stimme war schwach und knabenmäßig, der Vortrag aber der eines gebildeten Sängers. So urtheilt nicht nur Barrington; als er im folgenden Jahr wieder nach Paris kam berichtete auch Grimm, er habe den Vortheil Manzuoli zu hören so wohl benutzt, daß er, wenn gleich mit sehr schwacher Stimme, doch mit ebenso viel Gefühl als Geschmack singe. So früh kam er in den Besitz der wesentlichen Voraussetzungen eines großen Componisten, daß ihm das wie zu einem natürlichen Instinct wurde, was gewöhnlich erst in reiferen Jahren die Frucht mühevoller Arbeit ist. Erspart ist freilich die Arbeit auch ihm nicht worden, wie keinem Sterblichen, denen, wie Hesiod sagt, die Gottheit den Schweiß vor die Tüchtigkeit gesetzt hat.

Daß Wolfgang mit unausgesetztem Eifer componirte, läßt sich voraussetzen. Sechs Sonaten für das Klavier mit Violine oder Flöte wurden gestochen und der Königin gewidmet[7]; auch hören wir von einem vierhändigen Stück und noch anderen Compositionen für das Klavier. Allein er wagte sich

---

Charakteristik von ihm (opp. post. II p. 272): *Il nostro Manzoli è divenuto l'idolo del paese e per la voce e per l'azione e per il suo docile e savio costume, col qual distinguesi da' suoi pari, non meno che per l'eccellenza nell' arte.* Im Jahr 1764 übernahm er, wie L. Mozart berichtet, als Impresario die italiänische Oper in London und es scheint deshalb zweifelhaft, ob er, wie Gerber berichtet, schon 1765 wieder in Wien war. Später zog er sich nach Florenz zurück, wo ihn Mozarts auf ihrer ersten italiänischen Reise im Jahr 1770 aufsuchten (Nissen S. 189) und im selben Jahr Burney (Reise I S. 183) mit Vergnügen hörte. Im Jahre darauf sang er in Mailand in der von Wolfgang componirten Serenata.

7) Sie erschienen unter dem Titel:

auch schon an größere Arbeiten. Während einer gefährlichen Halsentzündung, von welcher der Vater im August 1764

Six Sonates pour le Clavecin
qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon
ou Flûte traversière
très humblement dédiées à Sa Majesté
Charlotte, Reine de la Grande-Brétagne.
Composées par J. G. Wolfgang Mozart, âgé de huit ans.
Oeuvre III. London.

Die Dedication lautet:

A la Reine.

Madame!

Plein d'orgueil et de joie d'oser Vous offrir un hommage, j'achevois ces Sonates pour les porter aux pieds de Votre Majesté; j'étois, je l'avoue, ivre de vanité et ravi de moi même, lorsque j'apperçus le Génie de la musique à côté de moi.

«Tu es bien vain» me dit-il «de savoir écrire à un âge où les autres apprennent encore à épeller.»

«Moi, vain de ton Ouvrage?» lui répondis-je. «Non, j'ai d'autres motifs de vanité. Réconnois le favori de la Reine de ces Isles fortunées. Tu prétends, que née loin du rang suprême qui la distingue, ses talens l'auroient illustrée: eh bien! placée sur le trône, Elle les honore et les protège. Qu'Elle te permette de lui faire une offrande, tu es avide de gloire, tu feras si bien que toute la terre le saura; plus philosophe, je ne confie mon orgueil qu'à mon clavecin, qui en devient un peu plus éloquent.»

«Et cette éloquence produit des Sonates! .... Est-il bien sûr que j'aie jamais inspiré un faiseur des Sonates?»

Ce propos me piqua. «Fi, mon père», lui dis-je, «tu parles ce matin comme un pédant... Lorsque la Reine daigne m'écouter, je m'abandonne à toi et je deviens sublime; loin d'Elle le charme s'affoiblit, son auguste image m'inspire quelques idées, que l'art conduit ensuite et acheve... Mais que je vive, et un jour je lui offrirai un don digne d'Elle et de toi; car avec ton sécours, j'égalerai la gloire de tous les grands hommes de ma patrie, je deviendrai immortel comme Haendel et Hasse, et mon nom sera aussi célèbre que celui de Bach.»

befallen wurde, durfte längere Zeit kein Instrument angerührt werden. Diese Zeit benutzte er um zuerst Symphonien fürs Orchester zu schreiben. Seine Schwester, neben ihm sitzend, mußte abschreiben; einmal sagte er während des Componirens zu ihr: „Erinnere mich, daß ich dem Waldhorn was Rechtes zu thun gebe." Mit großem Eifer muß er dieses neue Feld bearbeitet haben, da sein Vater schreibt, daß alle Symphonien in ihren Concerten von seiner Composition waren.

Un grand éclat de rire déconcerta ma noble confiance. Que Votre Majesté juge de la patience qu'il me faut pour vivre avec un Etre aussi fantasque! . . . Ne vouloit-il pas aussi que j'osasse réprocher à Votre Majesté cet excès de bonté qui fait le sujet de mon orgueil et de ma gloire? Moi, Madame, Vous réprocher un défaut! Le beau défaut! Votre Majesté ne s'en corrigera de sa vie.

On dit qu'il faut tout passer aux Génies; je dois au mien le bonheur de Vous plaire et je lui pardonne ses caprices. Daignez, Madame, recevoir mes foibles dons. Vous fûtes de tout temps destinée à régner sur un peuple libre: les enfans du Génie ne le sont pas moins que le Peuple Britannique, libres surtout dans leurs hommages, ils se plaisent à entourer Votre trône. Vos vertus, Vos talens, Vos bienfaits seront à jamais présens à ma mémoire; partout où je vivrai, je me régarderai comme le sujet de Votre Majesté.

Je suis avec le plus profond respect

Madame

de Votre Majesté

les très humble et très obéissant

petit serviteur

à Londres J. G. W. Mozart.

ce 18 Janvier 1765.

Ich habe auch diese mitgetheilt, weil sie charakteristisch für die Zeit ist; für Mozart giebt sie Gottlob keinen Maßstab, der ebensowenig ein verbildeter, äffisch gezierter Knabe war als Beethoven, dessen erste Dedication an den Churfürsten von Köln in demselben Stil ist. Dergleichen Geschmacklosigkeiten von einem Litteraten, der für geistreich galt, schreiben zu lassen war damals unerläßlich. Die Sonaten finden sich in den Oeuvres cah. IX, 11; XI, 21; X, 14; IX, 11; XI, 22, VIII, 6.

Wir sind sonst über den Aufenthalt in London nicht genauer unterrichtet. Wiederholt spielten sie bei Hofe und ohne Zweifel war davon die Folge, daß sie nach damaliger Sitte in den Gesellschaften der vornehmen Welt sich hören ließen, die, wenn die Kinder Mozart einmal in die Mode kamen, ohne ihre Theilnahme nicht fashionable waren. Dreimal gaben sie öffentliche Concerte mit glänzendem Erfolg, und doch deutet L. Mozart an daß, wenn er gewisse Anträge angenommen hätte, die er aus confessionellen Bedenken ablehnen zu müssen glaubte, ihre Einnahme sich viel günstiger gestaltet hätte.

Am 24. Juli 1765 verließen sie London[8], blieben einen Tag in Canterbury und bis zu Ende des Monats auf dem Landgut eines Edelmanns. Auf die wiederholten eifrigen Bitten des holländischen Gesandten, welcher den dringenden Wunsch der Prinzessin Caroline von Nassau-Weilburg aussprach, die Kinder zu hören, entschloß sich L. Mozart nach dem Haag zu gehen, obgleich dies eigentlich nicht in seinem Plane lag[9]. Auf der Reise wurde Wolfgang in Lille von einer Krankheit befallen, welche sie zu einem vierwöchentlichen Aufenthalt nöthigte, und von der er in Gent noch nicht wieder völlig hergestellt war. Anfang September im Haag angelangt, fanden sie beim Prinzen von Oranien und seiner

8) Auf einen deshalb geäußerten Wunsch schenkte L. Mozart dem britischen Museum die gedruckten Compositionen und einige Original-Manuscripte Wolfgangs, unter welchen sich ein vierstimmiger Chor auf einen englischen Text befand, sowie das Portrait der Familie.

9) Holmes vermuthet nicht ohne Grund, daß L. Mozart dieses hervorhebe um sein langes Ausbleiben dadurch zu entschuldigen. Sein Urlaub war längst abgelaufen, man drang wiederholt in ihn seine Rückkehr zu beschleunigen, während er dagegen darauf bedacht war, die einmal gebotene Gelegenheit einer längeren Reise nach Kräften auszunutzen.

Schwester der Prinzessin von Weilburg die gnädigste Aufnahme. Allein hier wurde im October die Tochter von einer heftigen Krankheit befallen, an der sie Wochenlang darnieder lag, sie phantasirte heftig und wurde aufgegeben, so daß man sie mit den Sterbesacramenten versah. Die Prinzessin von Weilburg sandte ihr ihren Arzt, Prof. Schwenckel, und diesem gelang es durch eine neue Behandlungsweise sie wieder herzustellen. Kaum war der Vater aus dieser Angst, die er mit christlicher Resignation ertragen hatte, befreit, als durch eine schwere Krankheit Wolfgangs seine Fassung auf eine noch härtere Probe gestellt wurde. Er hatte mit ihm eine Reise nach Amsterdam gemacht, wo er in zwei Concerten sich hören ließ, in denen nur Instrumentalmusik von seiner Composition gegeben wurde. Obgleich in den Fasten alle öffentlichen Vergnügungen streng verboten waren, erlaubte man doch diese Concerte, „weil die Verbreitung der Wundergabe dieser Kinder zu Gottes Preis diente" — eine Resolution, die dem strengen Katholiken, wiewohl sie von Reformirten erlassen war, fromm und besonnen erschien. Nach seiner Zurückkunft bekam nun der Knabe ebenfalls ein hitziges Fieber[10], von dem er erst nach mehreren Wochen genas. So groß aber war die lebendige Regsamkeit seines Geistes, daß man ihm, da er noch das Bett hüten mußte, ein Brett über sein Lager legen mußte, auf welchem er schreiben konnte; und selbst als die kleinen Finger noch ihren Dienst versagten, ließ er sich nur mit Mühe vom Schreiben und Spielen abhalten. Er vollendete nach seiner Wiederherstellung — über der Krankheit der Kinder waren vier Monate verflossen — sechs Sonaten für Kla=

10) Niemtschek berichtet auf die Gewähr eines glaubwürdigen Zeugen es seien die Blattern gewesen; dies ist eine Verwechslung, da er diese erst im Jahr 1767 in Olmütz überstand.

vier und Violine, welche gestochen und der Prinzessin von Weilburg zugeeignet wurden[11]. Auch mußte er für die Feierlichkeiten bei der Installation des Prinzen Wilhelm V von Oranien, welcher am 8. März 1766 majorenn geworden die Regierung als Erbstatthalter antrat, mehrere Musikstücke componiren, unter ihnen ein Quodlibet mit dem Titel Galimathias musicum für Orchester mit obligatem Klavier, in welchem alle Instrumente nach der Reihe ein Solo haben, den Schluß macht eine Fuge über das Volkslied „Prinz Wilhelm“[12], ferner Variationen, Arien und andere Compositionen, die der Vater als Kleinigkeiten bezeichnet. Man sieht, der Knabe wurde schon vollgültig als Componist angesehen; ebenso bewährte er sich auf den großen und schönen Orgeln in Gent, Antwerpen, Harlem als Orgelspieler. Auch dem Vater widerfuhr eine schmeichelhafte Auszeichnung; man übersetzte seine Violinschule ins Holländische und widmete sie zur Installationsfeier dem Prinzen von Oranien.

Endlich reisten sie über Mecheln, wo sie ihren alten Bekannten den Erzbischof, Johann Heinrich Graf von Frankenberg, besuchten, nach Paris, und trafen dort Anfang Mai in einer von Freund Grimm besorgten Wohnung ein. Man fand dort sowohl die Tochter als ganz besonders den Sohn ungemein vorgeschritten; allein das Interesse des Publicums, welches mehr dem wunderbaren Phänomen so jugendlicher Virtuosität galt als der ungleich bedeutenderen Entwickelung eines außerordentlichen Genies, scheint nicht in gleichem

11) Es ist mir trotz mancher Nachfrage nicht möglich die Dedication derselben mitzutheilen noch anzugeben, wo sie in der Sammlung der Oeuvres gedruckt sind. Angeführt sind sie in Hillers wöch. Nachr. II S. 229 unter dem Titel Six Sonates pour le Clavecin avec l'accompagnement d'un Violon par J. G. Mozart, âgé de neuf ans. Op. IV.

12) Nach der Angabe bei Nissen Anhang S. 3 f.

Maße rege gewesen zu sein wie bei ihrem ersten Aufenthalt. Indessen mußten sie wiederholt in Versailles bei Hofe spielen und die Prinzessin von Orleans, spätere Herzogin von Condé, überreichte Wolfgang ein kleines Rondo für Klavier und Violine von ihrer Composition[13]. Der Erbprinz Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig, der Braunschweigische Achilles, wie ihn Winckelmann nennt[14], den die Lorbeern des siebenjährigen Krieges berühmt gemacht hatten, ein Fürst von Einsicht und Geschmack[15], suchte sie hier auf. „Er ist ein sehr angenehmer schöner freundlicher Herr" schreibt L. Mozart „und bei seinem Eintritt fragte er mich gleich, ob ich der Verfasser der Violinschule wäre." Ueber Wolfgang sagte er, daß viele Kapellmeister stürben ohne das gelernt zu haben, was der Knabe jetzt schon könnte. In der That bestand er Wettkämpfe mit den ausgezeichnetsten Künstlern auf der Orgel, dem Klavier, im Improvisiren[16], aus denen er als Sieger oder wenigstens in allen Ehren hervorging. Am 9. Juli verließen sie Paris, begaben sich zunächst auf die Aufforderung des Prinzen von Condé nach Dijon, wo die Stände von Burgund versammelt waren, dann nach Lyon, und hielten sich dort vier Wochen auf. In Genf, wo sie alles in Unruhe fanden, blieben sie nicht, in Lausanne mußten sie auf Bitten vornehmer Herrschaften, namentlich des Prinzen Ludwig von

---

13) Nissen hat dasselbe mitgetheilt S. 114 ff.

14) Er kam im Herbst nach Rom, wo Winckelmann sein Führer war (Winckelmanns Briefe III S. 95. 98. 104).

15) Bekannt ist sein Verhältniß zu Lessing, und wie ihn später Mirabeau und Göthe (Briefe an Frau v. Stein III S. 96 f.) beurtheilt haben.

16) Unter diesen wird Raupach (Herm. Friedr.) genannt, der lange Zeit in Petersburg gewesen war, wo er 1760 eine Oper aufgeführt hatte. Man kann danach die Zeit seines Aufenthaltes in Paris etwas genauer bestimmen als Gerber und Fétis.

Würtemberg (Bruders des Herzog Carl), der sie ungemein freundschaftlich behandelte, fünf Tage bleiben; von da ging es nach Bern, wo sie acht und nach Zürich, wo sie vierzehn Tage verweilten. Hier verlebten sie in der Geßnerschen Familie frohe Tage und schieden mit schwerem Herzen[17]. Ueber Winterthur und Schafhausen, wo sie vier Tage angenehm zubrachten, reisten sie nach Donaueschingen, wo der Fürst Joseph Wenzeslaus von Fürstenberg sie schon erwartete und durch seinen Musikdirector Martelli[18] empfangen ließ. Während zwölf Tagen war neunmal Abends von 5—9 Uhr Musik, wo sie jederzeit etwas Besonderes aufführten; reich beschenkt entließ sie der Fürst, durch den Abschied bis zu Thränen gerührt. Dann gingen sie über Möskirch, Biberach, wo Wolfgang auf der Orgel einen Wettkampf mit Sixtus Bachmann[19] ehrenvoll bestand, Ulm, Günzburg und Dillingen nach

17) Unter anderen Büchern, welche man ihnen dort als Andenken verehrte, schenkte Salomon Geßner ihnen seine Werke mit folgender Zuschrift:

„Nehmen Sie, wertheste Freunde, dies Geschenk mit der Freundschaft, mit der ich es Ihnen gebe. Möchte es würdig sein mein Andenken beständig bei Ihnen zu unterhalten. Genießen Sie, verehrungswürdige Eltern, noch lange die besten Früchte der Erziehung in dem Glücke Ihrer Kinder; sie seyen so glücklich, als außerordentlich ihre Verdienste sind! In der zartesten Jugend sind sie die Ehre der Nation und die Bewunderung der Welt. Glückliche Eltern! Glückliche Kinder! Vergessen Sie alle nie den Freund, dessen Hochachtung und Liebe für Euch sein ganzes Leben durch so lebhaft seyn werden als heute.

Salomo Gesner."

Zürich den 3. Weinmonat 1766.

18) Dies wird derselbe sein, welcher im Theaterkalender von 1777 als Musikdirector in Münster angeführt wird.

19) Er war im Jahr 1754 geboren, also nur zwei Jahre älter als Mozart, und erregte durch seine außerordentlichen Leistungen in so früher Jugend großes Aufsehen. Graf Fugger von Babenhausen, ein großer

München. Am 8ten Nov. angelangt stellten sie sich am folgenden Tage dem Churfürsten bei Tafel vor, der den Knaben gleich neben sich auf der Tafel ein Stück mit Bleistift componiren ließ, zu dem er ihm ein Thema von einigen Tacten vorsang, und welches dieser dann im Cabinet zu allgemeinem Erstaunen vorspielte. Ein Unwohlsein, von welchem Wolfgang hier befallen wurde, scheint eine Reise nach Regensburg, zu der sie aufgefordert wurden, verhindert zu haben: gegen Ende November 1766 traf die Familie Mozart wieder in Salzburg ein.

6.

Leopold Mozart konnte mit dem Erfolg seiner Reise zufrieden sein; das außerordentliche Talent seiner Kinder hatte allgemeine Bewunderung gefunden, Ehrenbezeugungen aller Art waren ihnen im reichen Maße zu Theil geworden, und nachdem er drei Jahre lang mit seiner ganzen Familie auf Reisen gewesen war brachte er noch einen nicht unbeträchtlichen Gewinn mit heim[1]. Dennoch kam er nicht ohne Besorgniß zurück. Er kannte die Salzburger Verhältnisse und war nicht gewiß ob man ihm dort eine Stellung geben würde, die es ihm möglich machte seine Kinder so zu erziehen wie ihr Talent es verlangte: dies erkannte er als seine erste Pflicht.

Freund der Musik, vor dem auch Mozart sich damals hören lassen mußte, zeichnete ihn durch seine Gunst aus, und veranstaltete diesen Wettstreit zwischen den Wunderknaben. So erzählt Christmann in der Speierischen musik. Correspondenz 1790 S. 164. Später lebte er als Pater im Kloster Marchthal.

1) Wem es Vergnügen macht der kann aus den verschiedenen Angaben L. Mozarts noch theilweise zusammenrechnen, wieviel er einnahm und verbrauchte. An Pretiosen und Bijouterien hatten die Kinder soviel geschenkt bekommen daß sie damit hätten einen Handel anlegen können.

Wie aufrichtig und ernst aber auch dieses Pflichtgefühl war, so verbot ihm doch auch seine Lebensklugheit ein Pfund in Salzburg zu vergraben, das so vortreffliche Zinsen zu tragen vermochte. Ein Brief, den er kurz vor seiner Heimkehr an seinen Freund Hagenauer schrieb, und in dem man seine Aufrichtigkeit und Vorsicht gleichmäßig erkennt, giebt uns hierüber Aufklärung.

„Es kömmt darauf an" schreibt er „daß ich zu Hause eine Existenz habe, die besonders für meine Kinder zweckgemäß ist. Gott (der für mich bösen Menschen allzugütige Gott) hat meinen Kindern solche Talente gegeben, die, ohne der Schuldigkeit des Vaters zu denken, mich reitzen würden, alles der guten Erziehung derselben aufzuopfern. Jeder Augenblick, den ich verliere, ist auf ewig verloren, und wenn ich jemals gewußt habe, wie kostbar die Zeit für die Jugend ist, so weiß ich es jetzt. Es ist Ihnen bekannt daß meine Kinder zur Arbeit gewöhnt sind: sollten sie aus Entschuldigung, daß eins oder das andere z. B. in der Wohnung und ihrer Gelegenheit sie verhindert, sich an müssige Stunden gewöhnen, so würde mein ganzes Gebäude über den Haufen fallen. Die Gewohnheit ist ein eiserner Pfad, und Sie wissen auch selbst, wie viel mein Wolfgang noch zu lernen hat. Allein, wer weiß, was man in Salzburg mit uns vor hat! Vielleicht begegnet man uns so, daß wir ganz gern unsere Wanderbündel über den Rücken nehmen. Wenigstens bringe ich dem Vaterlande, wenn Gott will, die Kinder wieder. Will man sie nicht, so habe ich keine Schuld. Doch wird man sie nicht umsonst haben."

Zunächst wurden sie in Salzburg mit neugierigem Erstaunen und mit Bewunderung aufgenommen. Der Erzbischof, welcher an die Wunder des Knaben nicht glauben mochte, ließ ihn, wie Barrington erzählt, eine Woche lang

bei sich einschließen ohne daß er Jemand sehen durfte; in dieser Abgeschlossenheit mußte er ein Oratorium componiren, zu welchem er ihm den Text gegeben hatte. Wolfgang vollendete auch so seine Composition, welche Billigung und bei der öffentlichen Aufführung allgemeinen Beifall erhielt.

Einen anderen artigen Zug von Wolfgang erzählte seine Schwester noch in späteren Jahren. Ein vornehmer Herr in Salzburg, der sich mit ihm unterhielt, war in Verlegenheit wie er ihn anreden sollte, Sie schien ihm zu viel für das Kind, Du zu wenig für den kleinen Künstler; er nahm daher zu dem in solchen Fällen beliebten Wir seine Zuflucht. Als er demnach anfing: „Wir sind in Frankreich und England gewesen — wir haben uns bei Hofe vorstellen lassen — wir haben Ehre eingelegt —" unterbrach ihn Mozart lebhaft: „Aber ich erinnere mich nicht, mein Herr, Sie je anderswo als hier in Salzburg gesehen zu haben."

Der ruhige Aufenthalt von beinahe einem Jahr, welchen L. Mozart mit seinen Kindern in Salzburg machte, wurde auf die stetige Ausbildung im Mechanischen und vielleicht noch mehr in der Composition verwendet. Nach Niemtschek studirte der Knabe Emanuel Bach, Hasse und Händel, und neben ihnen die älteren italiänischen Meister mit unablässigem Eifer. Wie weit dieses Studium sich schon damals erstreckte, ist nicht genauer anzugeben; der ernste und tüchtige Sinn des Vaters, der wohl einsah, daß das Genie doppelte Arbeit und Anstrengung bei seiner Ausbildung verlangt und leistet, bürgt dafür daß die Studien des Knaben gründlich und methodisch waren[2].

---

2) Die Angabe daß Eberlin, welcher seit 1750 in Salzburg Kapellmeister war und als gründlicher Kirchencomponist in Ansehen stand, dem Knaben Unterricht ertheilt habe, kann nicht richtig sein, da Eberlin schon 1763 starb.

Den Erfolg lassen uns die noch vorhandenen Compositionen aus dieser Zeit schätzen.

Die älteste noch vorhandene Vocalcomposition ist ein vierstimmiges Kyrie in F dur 3/4 (André Verzeichniß n. 2), welches die sehr kritzelig geschriebene Notiz trägt Mese à Paris 12 Juni di Wolfgang Mozart 1766. Die vier Singstimmen schreiten fast immer gleichmäßig mit einander fort, doch ist es in den Harmonien nicht uninteressant.

Von mehreren Oratorien die Barringtons Nachricht zufolge Wolfgang damals in Salzburg schrieb[3] ist mir eins bekannt geworden[4]. Es ist eine deutsche Passionscantate, deren Text von derselben Art ist, wie man sie damals gewohnt war[5]; und da er kurz ist, theile ich ihn hier ganz mit.

Grabmusik.

Die Seel (Basso). Recit.

Wo bin ich? bittrer Schmerz!
Ach! jener Sitz der Liebe
mein Ruh, mein Trost, das Ziel all meiner Triebe
und meines Jesu göttlichs Herz

3) In Andrés thematischem Verzeichniß ist no. 1 ein Oratorium angeführt, nach L. Mozarts eigenhändiger Bemerkung composto nel mese di Marzo 1766. Es wäre also bei dem Aufenthalt in Amsterdam componirt, wobei allerdings der deutsche Text auffallend ist. Es beginnt nach der Ouvertüre mit einem Recitativ „Die löblich und gerechte Bitte" und enthält mehrere Arien mit und ohne Recitative und zum Schluß ein Terzett. So berichtet eine handschriftliche Notiz Andrés — denn das Oratorium selbst ist nicht mehr in der Sammlung —, der auch bemerkt die Handschrift sei mit der gleich anzuführenden Composition so genau übereinstimmend, daß er glaube sie gehören beide in dieselbe Zeit. Dann hätte also L. Mozart 1766 durch ein Versehen statt 1767 geschrieben.

4) André themat. Verz. 3. Von L. Mozart ist darauf geschrieben 1767. Die Schrift ist ganz knabenhaft.

5) Eine feste männliche Hand hat hie und da den Text verbessert, der also wohl von einem Salzburger Localpoeten herrührt.

das regt sich nicht mehr
und ist von Blut und Leben leer.
Hier trieft die Wunde noch von Blut;
verdammte Wuth!
was für ein hartes Eisen
könnt dieses süßeste und allerliebste Herz zerreißen!

Aria[6].

Felsen spaltet euren Rachen,
trauert durch ein kläglichs Krachen,
Sterne Mond und Sonne flieht,
traur, Natur, ich traure mit.
Brüllt, ihr Donner, Blitz und Flammen,
schlaget über dem zusammen,
der durch die verruchte That
dieses Herz verwundet hat.

Der Engel (Soprano). Recit.

Geliebte Seel, was redest du?
Betaure das verwundte Herz;
ich lobe deinen Schmerz,
und willst du zörnen, o so zörne zu.
Doch über wem? ach, erstlich über dich.
Willst du den Mörder finden,
so denk an deine Sünden,
die führten diesen Stich
und leiteten den Speer.
Itzt zörne wie du willst, itzt traure, aber traure mehr.

Aria[7].

Betracht dies Herz, und denke nach,
wer hat die Kron gebunden?
von wem sind diese Wunden?
Von dir ist alle diese Schmach.

---

6) Allegro, in D dur, abwechselnd mit D moll; außer dem Streichquartett mit 2 Hörnern begleitet.

7) Andante, in G moll; mit zwei Violinen, zwei Bratschen und Baß begleitet.

Sieh, wie es Blut und Wasser weint,
hör, was es dir will sagen
und thränenweise klagen,
wie redlich dieses Herz es meint.
Ergieb dich, hartes Herz,
zerfließ in Reu und Schmerz.

Die Seel (Basso). Recit.[8]

O Himmel, was ein traurig Licht,
so jetzt zu meiner Qual aus diesen Worten bricht.
So bin ich denn die grausame gewesen, die dieses Herz verwundet hat,
dies Blut ist meine That,
o Schmerz!
zerbrich mir das beklemmte Herz.

Duetto[9].

Die Seel. Jesu, was hab ich gethan?
durch mich hast du diese Wunden,
durch mich Tod und Kreuz gefunden,
auch den letzten Tropfen Blut
sucht' im Herzen meine Wuth,
ach, was habe ich gethan?
Der Engel. Schau dies Herz nur reuvoll an,
aber auch durch diese Wunden
hast du Heil und Gnad gefunden;
auch den letzten Tropfen Blut
giebt die Liebe dir zu Gut!
Die Seel. Dies soll itzt mein Vorsatz sein,
liebstes Herz, dich will ich lieben,
nimmer will ich dich betrüben,
ach verzeih es göttlichs Herz!
Der Engel. Es verzeihet deinem Schmerz[10].

---

8) Dies Recitativ ist begleitet. Aus Versehen hat Mozart es anfangs im Sopranschlüssel geschrieben und dabei bemerkt NB muß in Baß gesetzt werden.

9) Andante, in Es dur; mit Streichquartett und zwei Hörnern.

10) Nach Andrés Anmerkung war noch ein vierstimmiger Schlußchor da, der seiner Noten- und Textschrift nach erst in späteren Jahren von Mo-

Die Composition zeichnet sich nicht etwa durch hervortretende Züge eines außerordentlichen Genies aus, sondern entspricht in Inhalt und Form ganz der damals üblichen Weise; ebensowenig aber verräth sie etwas Knabenhaftes, das sich in Ungleichheit und Unsicherheit zeigen würde, sondern eine vollkommene Sicherheit im Ausdruck und in der Form. Die Arien sind nach damaligem Brauch in zwei Theilen, von denen der erste wiederholt wird; in dem Duett singt erst jede Stimme ihre Strophe allein, dann beide zusammen. Die Stimmführung ist nicht ungeschickt, eigentliche contrapunktische Behandlung aber nicht angewendet, auch nicht, wo wie in der Baßarie der Begleitung eine fortgehende rauschende Figur gegeben ist. Nur in der ersten Arie sind der Singstimme reichliche Passagen gegeben, worauf der Text nach damaliger Auffassung berechnet war, sonst sind die Melodien einfach und dem Ausdruck des Textes ganz angemessen, namentlich die zweite Arie hat eine einfache Cantilene, welche zwar etwas lamentabel aber doch recht schön ist; weniger treten die Melodien des Duetts hervor. Bemerkenswerth sind aber die Recitative durch den richtigen Ausdruck des Gefühls und selbst ihre individuelle Charakteristik. Man sieht hier, wo nicht eine bestimmt vorgeschriebene Form beengend und beschränkend einwirkte, noch deutlicher, daß das jugendliche Gemüth des Künstlers wirklich ergriffen wurde und daß er sein inneres Gefühl wahrhaft auszudrücken, nicht bloß eine angelernte Form zu erfüllen bestrebt war. Ebenso tritt auch hier wieder der Zug zu dramatischer Charakteristik hervor.

Verhältnißmäßig viel weniger ist dies der Fall in der „lateinischen Comödie" Apollo et Hyacinthus, welche zu einer

---

zart — wahrscheinlich für eine wiederholte Aufführung — hinzugefügt sein könne; diesen fand ich nicht mehr vor.

Aufführung für die Universität Salzburg am 13. Mai 1767 componirt wurde. Die alte Sage ist in diesem Gedicht mit einiger Freiheit ziemlich nach der Weise einer italiänischen Oper zugerichtet, so daß von einer eigentlich dramatischen Handlung nicht eben die Rede ist, sondern einzelne Situationen herbeigeführt werden, die zu langen Arien und Duetts Veranlassung geben; alles in hergebrachter Art und Form. Diesem hat sich auch der lateinische Text anbequemen müssen, der, wie einige Proben zeigen werden, nicht incorrect aber recht geschmacklos und im Einzelnen ganz den italiänischen Operntexten nachgebildet ist. Es treten fünf Personen darin auf Hyacinthus (Sopran), Zephyrus (Alt), Apollo (Alt), Oebalus (Tenor) und seine Tochter Melia (Sopran)[11].

Nach einer kurzen Ouverture in zwei Theilen von einfacher aber bestimmter Gliederung beginnt die Handlung mit einem Recitativ zwischen Hyacinthus und Zephyrus, der seine Liebe zu Melia und seine Eifersucht auf Apollo verräth; Oebalus und Melia erscheinen um Apollo ein Opfer zu bringen, welcher in einem Chorgesang angerufen wird[12]. Das Opfer wird nicht angenommen, ein Blitz zerstört alles, und den bestürzten Oebalus sucht Hyacinthus in einer Arie damit zu beruhigen, daß es die Götter nicht immer so ernsthaft mein-

11) Zu Nutz und Frommen der studirenden Jugend ist Melia die Geliebte des Apollon und Zephyrus, und Hyacinthus eine wenig motivirte Nebenperson geworden; auch schließt das Stück mit einer standesmäßigen Vermählung.

12) Chor. Numen o Latonium
audi vota supplicum,
qui ter digno te honore
certant sancte colere.
Nos benigno tu favore
subditos prosequere!

ten[13]. Nun erscheint Apollo und bittet um Aufnahme bei Oebalus, da ihn Jupiter verbannt habe; nachdem man sich gegenseitig die erlesensten Artigkeiten gesagt hat, dankt Apollo in einer Arie, auf welche dann ein Chor folgt[14]. Hierauf meldet Oebalus seiner Tochter daß Apollo sie zur Gemahlin begehre; sie willigt freudig ein und spricht ihr Entzücken in einer passagenreichen Arie aus[15]. Allein nun tritt Zephyrus

---

13) Aria. Saepe terrent numina,
surgunt et minantur,
fingunt bella
quae nos angunt,
mittunt tela
quae non tangunt;
at post ficta nubila
rident et iocantur.
Et amore
et tremore
gentes stringunt subditas,
nunc amando,
nunc minando
salva stat auctoritas.

14) Ich bin nicht ganz sicher, ob dieser Chor fehlt, oder ob der erste Chor wiederholt wurde.

15) Aria. Laetari
iocari
fruique divinis honoribus stat,
dum hymen optimus
taedis et floribus
grata
beata
connubia iungit et gaudia dat?
Iam diva vocabor,
si numen amabo,
per astra vagabor
et nubes calcabo;
et urbes et regna devoveant se,
et Fauni adorent et Satyri me.

mit der Meldung auf, Hyacinthus sei vom Apollo erschlagen. Melia erklärt darauf, sie könne ihn nicht heirathen, Oebalus will ihn verbannen und Zephyrus drückt in einer Arie die Hoffnungen aus, welche er hieraus für sich schöpft. Da kommt Apollo, überhäuft ihn mit Vorwürfen und läßt ihn durch die Winde entführen; Melia macht ihm, durch diese neue Gewaltthat empört, heftige Vorwürfe, und in einem Duett weist sie ihn gänzlich ab und heißt ihn fortgehen, während er über seine Liebe und ihre Härte klagt. Nachdem sie abgegangen, wird Hyacinthus hereingetragen und berichtet sterbend in einem begleiteten Recitativ daß Zephyrus sein Mörder sei, worauf denn Oebalus Gelegenheit findet in einer Arie gebührend zu wüthen. Als ihm nun Melia berichtet daß Zephyrus getödtet und Apollo von ihr verbannt worden sei, wird sie von ihm eines Besseren belehrt und fürchtet nun den Zorn des beleidigten Gottes, was zu einem Duett Veranlassung giebt. Apollo aber erscheint, verwandelt Hyacinthus in eine Blume, versichert Oebalus und Melia, die um Verzeihung flehen, seiner Huld und vermählt sich Melia. In einem Schlußterzett sprechen sie dann ihre allseitige Zufriedenheit aus.

Im Ganzen zeigt die Composition nicht nur die gleiche Sicherheit in der Form wie die frühere, sondern in mancher Hinsicht einen Fortschritt. Die Musikstücke sind meist breiter angelegt und durchgeführt[16], in der Behandlung der Stimmen ist eine größere Selbständigkeit bemerkbar und es zeigen sich die Ansätze imitatorischer Schreibweise, z. B. in dem Duett zwischen Melia und Oebalus, und zu dem ersten Chor,

16) Die Arien sind in zwei Theilen, deren ersterer nach dem zweiten wiederholt wird. Der zweite ist regelmäßig durch Tempo Tact und Tonart, die aber immer eine nahe verwandte bleibt, unterschieden.

der in den Singstimmen harmonisch gehalten ist, haben die Geigen eine imitirende Begleitungsfigur. Uebrigens aber haben der Text, vielleicht auch die Sprache[17], sowie die Aufgabe ein glänzendes Musikstück zu liefern, ihren Einfluß nicht verläugnet, die Musik ist vorwiegend steif und kalt, mitunter geschmacklos. Zwar was uns jetzt so erscheint, besonders die langen Passagen, mit denen die Arien geschmückt sind, der Zuschnitt der pompösen oder galanten Melodien in denselben, hat wahrscheinlich damals am meisten Beifall gefunden, und die allerdings staunenswerthe Sicherheit und Fertigkeit in der Behandlung derselben mag derzeit vielen als ein Beweis originaler Productionskraft gegolten haben, die wir grade hierin nicht finden können. Ganz fehlen solche Beweise auch hier nicht und zwar zeigt sich eigenthümliches Talent an den Stellen, die eine einfache Empfindung ausdrücken, was gewiß charakteristisch

17) Im Schreiben des Textes macht Mozart mitunter Fehler, woraus man sieht, daß er im Lateinischen nicht ganz sicher war. — Ein kleines Billet vom Jahr 1769, das im städtischen Museum zu Salzburg aufbewahrt wird, zeigt daß er damals eifrig damit beschäftigt war. Ich theile es wörtlich mit:

Freundin!

Ich bitte um verzeihung, daß ich mir die freyheit nehme, ihnen mit etlichen zeilen zu plagen; aber weil sie gestern sagten, sie können alle sachen verstehen, ich mag ihnen lateinisch herschreiben was ich will, so hat mich der vorwiz überwunden, ihnen allerhand lateinische worte zeilen herzuschreiben. haben sie die gütte für mich, daß wenn sie selbige worte aufgeleset, so schicken sie durch ein Hagenauermensch die antwort zu mir, dan unser mandel kann nicht warten. (aber sie müsen mir auch mit einem brief antworten.)

Cuperem scire, de qua causa, à quam plurimis adolescentibus ottium usque adeo aestimetur, ut ipsi se nec verbis, nec verberibus, ab hoc sinant abduci.

Wolfgang
Mozart.

für einen jugendlichen Künstler ist, der das wahr und eigenthümlich aussprach, was ihn unmittelbar berührte. So ist gleich im ersten Chor ein kleines Solo (G dur ¾), welches in seiner ausdrucksvollen Einfachheit fast an ähnliche Sachen bei Gluck erinnert. Dann findet sich in dem Duett zwischen Melia und Oebalus eine lange, gut geführte Cantilene, welche durchaus nicht ohne Schönheit und Ausdruck ist und auch durch eine eigenthümliche Instrumentation gehoben wird. Die erste Violine gedämpft führt die Melodie, die zweite Violine und der Baß begleiten pizzicato, 2 Bratschen coll' arco, zu denen noch 2 Hörner treten. Aus der sonst sehr einfachen Orchesterbegleitung — außer dem Streichquartett sind zwei Oboen und zwei Hörner angewendet — hebt sich diese Zusammenstellung der Instrumente schon sehr bedeutend hervor, obgleich sie nicht etwa von Mozart erfunden ist, der überhaupt die gewohnten Formen und Mittel nicht überschritt. Am meisten dramatischer Charakter spricht sich in dem Duett zwischen Melia und Apollo aus, dem einzigen Musikstück, in welchem eine bewegte Situation und contrastirende Stimmungen zur Darstellung kommen. Das hat denn auch auf die Composition eingewirkt, welche in der That nicht ohne dramatische Lebendigkeit ist. Die Recitative sind hier nicht, wie in der Passionscantate, durch charakteristischen Ausdruck ausgezeichnet, sondern zwar sehr fließend und gewandt aber ganz in der gewöhnlichen Weise des Recitativo secco in italiänischen Opern behandelt. Zum Theil ist das wohl durch den Text veranlaßt, der ihn nicht in gleicher Weise zu einem lebhaften Ausdruck der Empfindung anregte, noch mehr aber trug wohl die Einsicht oder das Gefühl dazu bei, daß dem Dialog einer Oper nicht der accentuirte Ausdruck des Gefühls zukomme wie der gesteigerten lyrischen Betrachtung einer Cantate.

7.

Die gegen Ende des Jahrs 1767 bevorstehende Vermählung der Erzherzogin Maria Josepha mit dem König Ferdinand von Neapel gab ohne Zweifel die Veranlassung daß L. Mozart Anfang September dieses Jahrs mit seiner ganzen Familie nach Wien reiste: er durfte hoffen unter den günstigsten Verhältnissen, vor dem glänzendsten Publicum zu bewähren, welche Fortschritte sein Sohn gemacht habe[1].

Sie machten ihre Reise rasch ab; in Lambach mußten sie beim Prälaten zu Mittag speisen, und als sie im Kloster Mölk einkehrten wurde Wolfgang vom Organisten erkannt, da er die Orgel versuchte.

In Wien wollte es ihnen nicht gleich glücken. An den Hof konnten sie nicht gelangen, da die Prinzessin Josepha von den Blattern befallen wurde, an denen sie bald darauf starb; natürlich wurde es ihnen dadurch auch unmöglich gemacht, in den vornehmen Familien zu welchen sie Zutritt erlangten, sich hören zu lassen. Vor den Blattern, die immer heftiger um sich griffen, flüchtete auch Mozart Ende October mit seinen Kindern nach Olmütz[2]; allein beide, zuerst Wolfgang, dann Mariane, wurden hier von denselben ergriffen.

---

1) Auch für diese Reise sind die Auszüge aus L. Mozarts Briefen bei Nissen so ziemlich unsere einzige Quelle.

2) Schon von Paris aus schrieb L. Mozart: „Die Leute wollen mich alle bereden, meinem Buben die Blattern einpfropfen zu lassen. Ich aber will Alles der Gnade Gottes überlassen. Es hängt Alles von seiner göttlichen Gnade ab, ob er dies Wunder der Natur, welches er in die Welt gesetzt hat, auch darin erhalten oder zu sich nehmen will" (22. Febr. 1764). Dies ist für die Zeit charakteristisch, denn sonst war es nicht L. Mozarts Weise auf Gott zu vertrauen und die Hände in den Schooß zu legen. In Paris aber war das Inoculiren der Blattern Modesache geworden, seitdem der Herzog von Orleans 1756 mit seinen Kindern den Anfang gemacht hatte.

Graf Leopold Anton von Podstatzky, Domdechant von Olmütz und Domherr von Salzburg (weshalb Mozart ihm bekannt war) erbot sich gegen den bekümmerten Vater die ganze Familie bei sich aufzunehmen, weil er — ein seltener Fall — diese Krankheit nicht fürchtete[3]. In der Domdechantei, unter sorgsamer Pflege und ärztlicher Behandlung, überstanden die Kinder glücklich die Blattern, die so heftig auftraten, daß Wolfgang neun Tage blind da lag. Da er noch mehrere Wochen nach der Genesung seine Augen schonen mußte und ihm dabei die Zeit lang wurde, pflegte der erzbischöfliche Caplan Hay, später Bischof von Königsgräz, der die Familie täglich besuchte, ihn mit Kartenkunststücken zu unterhalten, die der Knabe mit Eifer und Geschick ihm ablernte. Mit ebenso großer Lebhaftigkeit wurde in dieser Mußezeit die Gelegenheit benutzt um Fechten zu lernen, wie denn Mozart für alle körperlichen Uebungen große Neigung und Gewandtheit hatte und auch in späteren Jahren am Tanzen Reiten und Billardspielen ein leidenschaftliches Vergnügen fand.

3) „Sie sehen schon" schreibt L. Mozart „daß mein Leibspruch wahr ist in te domine speravi, non confundar in aeternum. Ich überlasse Ihnen zu betrachten, wie wunderbarlich wir durch unser Schicksal nach Olmütz gezogen worden sind, und wie außerordentlich es ist, daß Graf P. aus eigenem Triebe uns mit einem Kinde aufgenommen hat, das die Blattern bekommen sollte. Ich will nicht melden mit was für Güte Gnade und Ueberfluß wir in Allen bedient sind; sondern ich will nur fragen, wie viele es etwa noch dergleichen geben möchte, die eine ganze Familie mit einem Kinde, das in solchen Umständen ist, und noch dazu aus eigenem Triebe der Menschenliebe in ihre Wohnung aufnehmen würden. Diese That wird dem Grafen in der Lebensgeschichte unseres Kleinen, die ich seiner Zeit in den Druck geben werde, keine geringe Ehre machen, denn hier fängt sich auf eine gewisse Art eine neue Zeitrechnung seines Lebens an." Ich halte es für Pflicht sein Wort soweit es möglich ist durch den Abdruck dieser Zeilen einzulösen.

Auf der Rückreise nach Wien hielten sie sich in Brünn vierzehn Tage auf. Hier fanden sie beim Grafen Franz Anton Schrattenbach, dem Bruder des Erzbischofs Sigismund von Salzburg, der sie schon auf der Hinreise zu einem Concert hatte veranlassen wollen, die beste Aufnahme und der gesammte hohe Adel in Brünn bewies ihnen eine „sonderbare Achtung.“

In Wien aber, wo sie Anfangs Januar 1768 wieder eintrafen, fanden sie Schwierigkeiten über Schwierigkeiten. Zwar bei Hofe erhielten sie jetzt Zutritt ehe sie nur selbst daran dachten. Die Kaiserin Maria Theresia erfuhr kaum von der gefährlichen Krankheit, welche die früher von ihr bewunderten Kinder ausgestanden hatten, als sie die Familie zu sich bescheiden ließ. Der Kaiser selbst kam in das Vorzimmer und führte sie zu seiner Mutter, bei welcher sie außer dem Erzherzog Albert und den Erzherzoginnen Niemand antrafen. Zwei Stunden mußten sie in diesem Familienkreise verweilen. Die Kaiserin, als eine echte Frau und Mutter, unterhielt sich auf das Vertraulichste mit der Frau Mozart, ließ sich von ihr in allem Detail von der Krankheit der Kinder und von ihren großen Reisen erzählen, drückte ihr theilnehmend die Hände und streichelte ihr die Wangen, während der Kaiser mit Wolfgang und dem Vater sich über Musik und viele andere Dinge unterhielt und „der Nannerl sehr oft die Röthe ins Gesicht trieb.“ Diese außerordentliche Leutseligkeit war ehrenvoll und erquickend für die patriotischen Herzen der Familie Mozart, aber einträglich wurde sie nicht. Die Kaiserin beschenkte sie mit einer schönen Medaille von geringem Werth; da sie seit dem Tode ihres Gemahls weder Oper noch Comödie mehr besuchte und auch keine Musik bei sich hielt, so konnte eine Aufforderung bei Hofe zu spielen nur vom Kaiser ausgehen. Allein Joseph, der mit seinen Bestrebungen Aufwand und Luxus einzuschränken in seinem eigenen

Haushalt den Anfang machte, zeigte sich wenig geneigt gegen Künstler eine Freigebigkeit zu beweisen, die man früher von fürstlicher Gnade und fürstlichem Glanz unzertrennlich hielt, und machte durch seine Sparsamkeit nicht allein L. Mozart unzufrieden. Der Adel folgte dem Beispiel des Hofes und vermied es einen verschwenderischen Glanz an den Tag zu legen, weil man sich dem Kaiser dadurch gefällig machte. Während des Faschings war das einzige Vergnügen das Tanzen: Bälle und Redouten drängten sich; allein während früher die vornehmen Familien sich in glänzenden Gesellschaften überboten, bei denen fast regelmäßig sich auch ausgezeichnete Virtuosen producirten, wurden die Bälle jetzt in öffentlichen Sälen auf gemeine Unkosten gegeben[4]. Unter solchen Umständen half es Mozart nicht Viel daß er bei den angesehensten Männern und einflußreichsten Musikfreunden gut empfohlen war, dem Fürsten Kaunitz, dem Oberst-Stallmeister Graf v. Dietrichstein, der Alles beim Kaiser galt, dem Fräulein Josepha Guttenberg, „die das linke Auge der Kaiserin war", dem Herzog vom Braganza[5], dem Leibarzt L'Augier[6].

4) Mozart deutet an, daß bei dieser Einrichtung der Hof noch seinen Vortheil hatte, indem er alle Tänze Redouten Bälle und Spektakel verpachtete und so den Nutzen mit den Pächtern theilte.

5) Johann Carl Herzog von Braganza, war viel gereiset und hatte als Volontair in der österreichischen Armee mehrere Feldzüge mitgemacht; als vortrefflicher Kenner der Musik und guter Gesellschafter durch Lebhaftigkeit und scherzhafte Einfälle wird er von Burney gerühmt (Reise II S. 189). Gluck widmete ihm seine Oper Paride ed Elena (1770) und erklärte in der berühmten Dedication er suche in ihm nicht sowohl einen Gönner als einen Richter, der ein gründlicher und geschmackvoller Kenner der Kunst und frei von Vorurtheilen sei.

6) L'Augier wird ebenfalls von Burney (II S. 182 ff.) als ein Mann von umfassenden Kenntnissen, namentlich großer Geschicklichkeit und feinem Urtheil in der Musik gerühmt. Auf seinen Reisen hatte er viel gehört, mit

Dazu kam noch besonderes Mißgeschick z. B. daß der Fürst Kaunitz, dessen bis zum Lächerlichen getriebene Aengstlichkeit für seine Gesundheit bekannt genug ist, Wolfgang keinen Zutritt bei sich gestatten wollte, weil in seinem Gesicht noch die von den Blattern zurückgebliebenen rothen Flecken sichtbar waren.

Ueberhaupt aber war das Publicum in Wien damals nicht eben für die Kunst empfänglich. L. Mozart giebt von demselben folgende Charakteristik. „Daß die Wiener in genere zu reden nicht begierig sind Ernsthaftes und Vernünftiges zu sehen, auch wenig oder gar keinen Begriff davon haben, und nichts als närrisches Zeug, Tanzen, Teufel, Gespenster, Zaubereien, Hanswurste, Lipperl, Bernardon, Hexen und Erscheinungen sehen wollen, ist eine bekannte Sache und ihre Theater beweisen es täglich. Ein Herr, auch mit einem Ordensbande, wird wegen einer hanswurstlichen Zote oder einfältigen Spaßes mit den Händen klatschen, lachen, daß er fast aus dem Athem kömmt, hingegen bei der ernsthaftesten Scene, bei der rührendsten und schönsten Action und bei den sinnreichsten Redensarten mit einer Dame so laut schwatzen, daß andere ehrliche Leute kein Wort verstehen.“ Man kann sich denken, weshalb L. Mozart nicht geneigt war den Wienern zu schmeicheln; vergegenwärtigt man sich aber welche Anstrengungen damals Sonnenfels und die Gleichgesinnten machten, um den Erbärmlichkeiten der Hanswurstiaden, die Alles beherrschten, ein Ende zu machen[7], so wird man seine

besonderem Interesse für Nationalmelodien, und viele Bekanntschaften gemacht, so daß er als eine lebendige Geschichte der neuern Musik gelten konnte. Sein Haus war der Sammelplatz der vornehmen und gebildeten Welt und mit der größten Gefälligkeit suchte er Künstlern und Gelehrten seine ausgebreiteten Verbindungen nutzbar zu machen.

7) Man vgl. die allgemeine Darstellung bei Gervinus Gesch. der poet.

Charakterzüge nicht übertrieben finden. Und doch hat er das Hauptvergnügen der damaligen Wiener, die barbarischen Thierhetzen, nicht einmal erwähnt. So begreift man, daß das Publicum, welches für die Virtuosität eines Wunderkindes geschwärmt hatte, für die Entwickelung des Künstlers in demselben wenig Interesse hatte.

Zu dieser passiven Gleichgültigkeit des Publicums gesellte sich der active Brod- und Handwerksneid der unzähligen Musiker und Virtuosen, welche ebenfalls die staunenswerthen Productionen des Wunderkindes mit ganz anderen Empfindungen betrachtet hatten, als ihnen jetzt die mit den Jahren fortgeschrittenen Leistungen des heranwachsenden Knaben erregten, der sich bereits als ebenbürtiger Rival in ihre Reihen stellte. „Ich erfuhr" schreibt L. Mozart „daß alle Clavieristen und Componisten in Wien sich unserm Fortgange widersetzten, ausgenommen der einzige Wagenseil, der aber, da er krank ist, wenig oder nichts für uns thun kann. Die Hauptmaxime dieser Leute war, alle Gelegenheit uns zu sehen und die Wissenschaft des Wolfgangerl einzusehen sorgfältig zu vermeiden. Und warum? damit sie bei den so vielen Fällen, wo sie gefragt würden, ob sie diesen Knaben gehört haben und was sie davon halten, allezeit sagen könnten, daß sie ihn nicht gehört haben und daß es unmöglich wahr sein könnte; daß es Spiegelfechterei und Harlekinade wäre; daß es abgeredte Sachen wären, da man ihm Sachen zu spielen gebe, die er schon kenne, daß es lächerlich sei zu glauben, er componire. Sehen Sie, deswegen fliehen sie uns. Denn wer gesehen

National-Litteratur IV S. 384 ff. Devrient Gesch. der deutschen Schauspielkunst II S. 191 ff. und sehe z. B. wie sich Sonnenfels (ges. Schr. V S. 157 f. 191 f. oder in einem Briefe an Klotz I S. 2 ff.) in demselben Jahr 1768 äußert.

und gehört hat kann nicht mehr so reden ohne sich in Gefahr zu setzen seine Ehre zu verlieren. Einen von dieser Art Leuten habe ich in das Garn bekommen. Wir hatten mit Jemand abgeredet uns in der Stille Nachricht zu geben wenn er zugegen wäre. Er sollte aber dahin kommen um dieser Person ein recht außerordentlich schweres Concert zu überbringen, welches man dem Wolfgangerl vorlegen sollte. Wir kamen also dazu und er hatte hiemit die Gelegenheit sein Concert von dem Wolfgangerl so wegspielen zu hören, als wüßte er es auswendig. Das Erstaunen dieses Compositeurs und Clavieristen, die Ausdrücke, deren er sich in seiner Bewunderung bediente, gaben uns Alles zu verstehen, was ich Ihnen oben angezeigt habe. Zuletzt sagte er: Ich kann als ein ehrlicher Mann nicht anders sagen, als daß dieser Knabe der größte Mann ist, welcher dermalen in der Welt lebt: es war unmöglich zu glauben."

Allein eine einzelne Genugthuung der Art konnte gegen die im Stillen arbeitende neidische Verkleinerungssucht nicht viel ausrichten. Da kam vom Kaiser selbst ein Vorschlag, dessen Ausführung geeignet war die außerordentliche Befähigung Wolfgangs im glänzendsten Lichte zu zeigen. Er forderte ihn auf eine Oper zu componiren und bemerkte dabei, er würde ihn gern selbst am Klavier dieselbe dirigiren sehen. Mit gleichem Eifer gingen Sohn und Vater auf diesen Wunsch ein, um so mehr, als ein glücklicher Erfolg der Oper nicht nur für Wien ihren Ruf feststellte, sondern dem jungen Künstler den Weg nach Italien und auf die dortigen Bühnen bahnte. Der Kaiser gab dem Theaterunternehmer Affligio seinen Wunsch zu erkennen; L. Mozart, der wohl wußte daß das Schicksal einer Oper hauptsächlich von den Darstellern abhängt, verstand es die Sänger und Sängerinnen für eine Oper zu gewinnen, die jedenfalls durch die Jugend des Com-

ponisten eine ungewöhnliche Theilnahme des Publicums zu erwarten hatte, so daß sie ihrerseits in Affligio drangen, dem jungen Componisten eine Oper zu übertragen. In der That erklärte er sich bereit und schloß einen Contract ab, die Oper aufzuführen und mit 100 Ducaten zu honoriren.

Da die Sänger und Sängerinnen, welche für die opera seria engagirt waren, sehr mittelmäßig waren[8], dagegen die der opera buffa vortrefflich[9], so daß sogar „die traurige Gluckſche Oper Alceste“[10] von den Sängern der opera buffa

---

8) Schon am 29. Sept. 1767 berichtete L. Mozart: „Die Oper von Hasse — es war Partenope — ist schön, aber die singenden Personen sind NB. für eine solche Festivität gar nichts Besonderes. Sign. Tibaldi ist der Tenor und Sign. Raucini von München der beste Castrat, Prima Donna die Sign. Deiberin, eines wienerischen Hofviolinisten Tochter.“ Das Urtheil über Elis. Teyber (Täuber, Teiber) erklärt sich wohl daraus, daß sie damals wie es scheint zuerst auftrat. Sie war eine Schülerin von Hasse und der Tesi, wurde dann Kammersängerin beim Prinzen von Hildburghausen (Hiller wöch. Nachr. I S. 98), und sang im Jahr 1768 mit Beifall in Neapel; Metastasio opp. post. III p. 45: «Benchè sicurissimo del distinto merito della mia valorosa signora Täuberin, son oltre modo contento, che le pur troppo talvolta capricciose vicende teatrali non l'abbiano così punto scemato. Me ne congratulo con la medesima e con l'intelligenza di chi le rende giustizia.» Sie war später in Petersburg und kam von da mit so geschwächter Gesundheit zurück, daß ihr das Singen gänzlich verboten wurde (Burney Reise II S. 237); im Jahr 1788 trat sie aber mit großem Beifall wieder in Wien auf (Müller Abschied von der Bühne S. 261).

9) Als Sängerinnen werden genannt die berühmte Antonia Bernasconi, Sign. Eberhardi, Sign. Clementine Baglioni —; als Sänger Caribaldi, Caratoli, Poggi (später in Braunschweig), Laschi, Polini. Eine eingehende Charakteristik derselben giebt Sonnenfels ges. Schr. V S. 290 ff.

10) Bei der entschiedenen Vorliebe, welche L. Mozart für die italiänische Musik hatte, läßt sich das Vorurtheil begreifen, mit welchem er die von Gluck eingeschlagene Richtung ansah. Vielleicht erklärt es sich daraus daß er Gluck zu denen rechnete, welche seinem Sohne abgeneigt und seinem Aufkommen hinderlich waren. So schreibt er: „Ich habe sogar den Gluck

ausgeführt wurde[11], so bestimmte man sich für eine opera buffa, deren Text der damals angesehene Dichter Luigi Coltellini[12] lieferte. Es war La finta semplice in 3 Acten.

---

auf unsere Seite gebracht, so zwar, wenn es ihm auch nicht gänzlich von Herzen geht, daß er es nicht darf merken lassen, denn unsere Protectoren sind auch die seinigen"; und später gradezu: „Unter dieser Zeit haben alle Componisten, darunter Gluck eine Hauptperson ist, Alles untergraben um den Fortgang dieser Oper zu hindern." Es ist begreiflich, wenn Gluck bei der Entschiedenheit mit der er seinen Weg ging für das jugendliche Genie Mozarts sich weniger lebhaft interessirte als dem Vater recht und billig schien, und nach dem was Burney (Reise II S. 188 ff.) über die gewöhnlich wenig verbindlichen Formen seines Umgangs sagt kann man sich denken, daß L. Mozart sich dadurch abgestoßen gefühlt hat, auch ist zu bedenken daß die Parteien von Hasse und Metastasio, Gluck und Calsabigi einander schroff gegenüberstanden (Burney Reise II S. 172), so daß wer von der einen Seite her begünstigt wurde, von der anderen her Anfechtung zu erwarten hatte: allein Neid und Intrigue gegen ein aufstrebendes Talent sind mit Glucks stolzem und gradem Charakter unvereinbar. Zwar L. Mozart hielt auch später an seinem Mißtrauen gegen Gluck fest; allein wir werden sehen, daß dieser mit Wolfgang während seines Aufenthalts in Wien in durchaus freundschaftlichem Verhältniß stand.

11) Alceste wurde in Wien am 16. December 1767 aufgeführt; die Bernasconi erregte das größte Aufsehen als Alceste, den Admet aber sang Tibaldi. Daß man auch im Publicum vielfach urtheilte wie L. Mozart sieht man aus dem was Sonnenfels (ges. Schr. V S. 155 f.) als Gespräche anführt die bei der Aufführung der Alceste nicht auf dem Paradies sondern im adlichen Parterre zu hören waren: „Das ist erbaulich! neun Tage ohne Schauspiele und am zehnten ein De profundis. — Wie? ich denke, hier ists auf Thränen angesehen? kann sein daß ich welche vergieße — aus langer Weile. — Nein, das heißt sein Geld weggeworfen! eine vortreffliche Ergötzung, eine Närrin die für ihren Mann stirbt!"

12) Er war damals „Theatraldichter" in Wien, später kaiserlicher poeta am Hofe zu Petersburg und folgte in seinen dramatischen Dichtungen der Weise des Metastasio, der ihm in einigen Briefen große Complimente macht (opp. post. II p. 278. 290), vgl. Arteaga le rivoluzioni del teatro musicale Italiano III p. 126 (II S. 397 d. Ueb.). Er ist der Va-

Wolfgang machte sich sogleich an die Arbeit, damit die Oper zu Ostern gegeben werden könnte; nach Vollendung des ersten Actes wurde er den Sängern mitgetheilt, welche ihre völlige Zufriedenheit und Bewunderung aussprachen. Allein der Dichter machte Aufenthalt, indem er die Veränderungen mit dem Text, welche Componist und Darsteller wünschten, so langsam vornahm, daß er erst nach Ostern damit fertig wurde. Mozart ließ sich das nicht anfechten, componirte mit Lust und Eifer, schrieb neue Arien, wenn es verlangt wurde und hatte bald die ansehnliche Partitur von 25 Nummern, 558 Seiten in drei Theilen vollendet.

Indessen wurde gegen die Aufführung der Oper bald von vielen Seiten her intriguirt. Der Gedanke einen zwölfjährigen Knaben an dem Flügel dirigiren zu sehen, an welchem man Gluck zu sehen gewohnt war, war für viele entwürdigend und man wußte dies geltend zu machen. Die Musik wurde auf alle Weise im Voraus verdächtigt, „sie sei keinen blauen Teufel werth, sie sei nicht auf die Worte und wider das Metrum geschrieben, indem der Knabe nicht genug von der italiänischen Sprache verstehe.“ Als der Vater dagegen an ansehnlichen Orten „den Musikvater“ Hasse[13] und Metastasio veranlaßte zu erklären, dreißig Opern seien in Wien aufgeführt worden, die in keinem Stücke der des Knaben gleich kämen, welche sie beide in hohem Grade bewunderten, kehrte man den Spieß um. Die Composition, hieß es nun,

ter der Sängerin, welche wir später in Mozartschen Opern beschäftigt finden werden.

13) Der Ausdruck ist charakteristisch für die Stellung, welche der wegen seines Ruhmes ebenso verehrte, als seiner freundlichen und anerkennenden Milde wegen geliebte Hasse in Wien einnahm. So hieß Haydn später allgemein in der Künstlerwelt Papa Haydn.

sei nicht von Wolfgang, der so etwas gar nicht vermöge, sondern vom Vater. Auch gegen dies Gerede wußte er Rath. In großen Gesellschaften beim Fürsten Kaunitz, dem Herzog von Braganza, dem Kapellmeister Bono, bei Metastasio und Hasse, ließ er einen beliebigen Band von Metastasio aufschlagen und Wolfgang die erste beste Arie sogleich mit Orchesterbegleitung componiren und niederschreiben — eine Probe, die wenigstens an der technischen Fertigkeit und Sicherheit keinen Zweifel übrig ließ [14].

Trotz aller Gegenanstrengungen L. Mozarts wirkten die unausgesetzten Schwätzereien der gegen die Oper „empörten Musikhölle" endlich da wo sie am wirksamsten waren, bei den Künstlern, welche sie darstellen sollten. Das Orchester wurde aufgehetzt sich nicht von einem Knaben dirigiren zu lassen; die Sänger, obgleich sie sich mit der Musik, als einer auch für sie dankbaren zufrieden erklärt hatten [15], fingen an für den Erfolg der Oper beim Publicum zu fürchten, als sie sahen mit welchem Eifer gegen dieselbe gearbeitet wurde; nun wurde es ihr Interesse die Aufführung zu hintertreiben, und sie sprachen daher wo es thunlich schien ebenfalls mit Achselzucken über die Composition [16]. Jetzt wurde es auch dem Impresario Affligio — einem Manne der für die Kunst gar keinen Sinn

14) Niemtschek bestätigt dies ebenfalls durch das Zeugniß mehrerer „verehrungswürdiger Personen, welche bei solchen Proben gegenwärtig gewesen waren."

15) Wenn man die einzelnen Partien der Oper mit der von Sonnenfels gegebenen Charakteristik der Sänger zusammenhält, so kann man sie mit Sicherheit vertheilen und muß es bewundern, wie der Knabe so treffend die Individualität der Künstler zu beurtheilen und zu benutzen verstand.

16) L. Mozart beklagt sich bitter über die Doppelzüngigkeit der Sänger, von denen mancher kaum die Noten kenne und alles nach dem Gehör lernen müsse, — wie dies von Caribaldi die scherzhafte Anecdote bei Mosel

hatte und allein auf seinen Vortheil bedacht war [17] — bedenklich ob die Aufführung der Oper, die er wohl hauptsächlich nur übernommen hatte, weil er von dem Knabenalter des Componisten eine besondere Anziehungskraft auf das Publicum hoffte, ihm nicht etwa Schaden bringen könnte. Er schob sie daher unter allen möglichen Vorwänden und mit den besten Versprechungen von Ostern bis Pfingsten, dann bis zur Rückkehr des Kaisers aus Ungarn und so weiter auf, ließ dabei eine Oper nach der andern einstudiren und so oft ihm L. Mozart den Befehl abzwang, die Oper zu copiren und zu probiren, wurde derselbe heimlich widerrufen. Durch den Einfluß des Hofes — denn der Kaiser fuhr fort sich für die Oper zu interessiren und fragte bei verschiedenen Gelegenheiten Wolfgang, wie weit er mit derselben sei — war nichts zu erreichen, weil Affligio demselben gegenüber eine vollständig unabhängige Stellung hatte [18], und L. Mozart blieb daher

(Salieri S. 37 ff.) zeigt — gegen Graf Zeil, der glaube alle Musici seien für Wolfgang eingenommen, weil er nach dem Aeußern urtheile und ihm „die innerliche Bosheit dieser Vieher" nicht bekannt sei.

17) Der Italiäner Affligio, ein Abenteurer und Spieler, der sich ein Officierspatent erschwindelt und es bis zum Oberstleutnant gebracht hatte, übernahm die Impresa am 16. Mai 1767 (Müller zuverl. Nachr. I S. 13), in welcher er durch die traurige Rolle, welche er im Kampfe des regelmäßigen Schauspiels gegen die Hanswurstiaden mehr als einmal spielte, seinen Namen verewigte. Von seinem Kunstsinne zeugt der von Müller (Abschied S. 72 f.) erzählte Zug, daß er, als in der Thierhetze zwei Ochsenfänger ihr Probestück an einem ungarischen Stier machten, zu einem Freunde sagte: „Sehen Sie, diese Hunde sind mir lieber als Aufrene und Reuville" (zwei vortreffliche Schauspieler). Und diese begünstigte er! Er kam zuletzt als Fälscher ins Zuchthaus (Carpani le Haydine p. 82).

18) Affligio hatte das Theater in Pacht und mußte alle Kosten tragen, welche dasselbe erforderte; auch hatte der Kaiser und die kaiserliche Familie freien Entritt. Affligio, der dem Adel und namentlich dem Fürsten Kau=

nichts übrig als Schritt vor Schritt die Ausflüchte Affligios zu beseitigen. Als dieser endlich keinen Ausweg mehr hatte, erklärte er L. Mozart, er werde die Oper geben, wenn er darauf bestehe, aber nicht zu seiner Freude; denn er werde dafür sorgen daß sie durchfalle und ausgepfiffen werde. Nach diesem Versprechen, das sicher gehalten worden wäre, blieb nichts anderes übrig als auf die Aufführung der Oper zu verzichten. L. Mozart reichte zwar um seine Ehre zu retten beim Kaiser am 21. Sept. eine Klageschrift gegen Affligio ein[19], und Graf Spork[20] wurde mit der Untersuchung beauftragt, allein daß sie keinen Erfolg haben würde ließ sich voraussehen.

Drei Vierteljahr war die Angelegenheit hingeschleppt worden und L. Mozart hatte mit seiner Familie die ganze Zeit über in Wien leben müssen; fast allein von den Ersparnissen der früheren Reise, denn seine dortigen Einnahmen waren geringfügig und den Gehalt, welchen er in Salzburg als Instructor in der Violine im fürstlichen Capellhause und erster

---

nitz versprochen hatte, das im Jahr 1766 abgeschaffte französische Schauspiel wieder einzuführen, that dies im Jahr 1768. Nun wollte man wissen, wie L. Mozart erzählt, daß ihn das französische Schauspiel 70000 Gulden koste und er dabei erheblichen Schaden leide. Der Fürst Kaunitz, dem er deshalb anliege, und der ihm wider Wissen und Willen des Kaisers diese Bedingung auferlegt habe, sei mit einem Versuch den Kaiser zu bestimmen, sich an den Kosten des französischen Schauspiels zu betheiligen, gescheitert. Bei so gespannten Verhältnissen konnte daher auf diesem Wege nicht auf Affligio gewirkt werden.

19) Sie ist in der Beilage IV mitgetheilt.

20) Joh. Wenzel Graf von Spork war im Jahr 1764, da Graf Durazzo, der Gönner Glucks, als k. k. Botschafter nach Venedig gesandt wurde, an dessen Stelle zum Hof- und Kammer-Musik-Director ernannt worden, und verwaltete diesen Posten bis 1775. Er war ein eifriger Freund der Musik, welche er auch selbst übte, und später in Prag, wo er 1803 starb, mit Einsicht förderte.

Geiger erhielt, hatte man während seiner immer länger dauernden Abwesenheit eingezogen[21]. Er war zu stolz um durch den Einfluß seines Gönners, des Grafen Schrattenbach, Bruders des Erzbischofs, sich die Fortzahlung eines Gehalts zu erbetteln den er, so lange er sein Amt in Salzburg nicht verrichtete, „nach dem gewissesten Ausspruche der meisten dasigen Hofleute" nicht verdiente; allein er mußte darauf bedacht sein sich, so lange es anging, seine dortige Stellung wenigstens für die Zukunft zu erhalten, und ein «bruit» der ihm gemeldet wurde schien selbst diese in Zweifel zu stellen. Und allerdings läßt es sich begreifen, daß man in Salzburg, wo es an Gegnern und an Aspiranten auf seine Stellen nicht fehlte, mit Erfolg und nicht ohne scheinbare Berechtigung auf seine Entlassung hinarbeitete; wobei man sich auch nicht scheute von dem großen Gewinne Mozarts bei seinem Aufenthalt in Wien zu reden, da Wolfgang für die Oper 2000 Gulden erhalte. Er sucht daher sein langes Verweilen in Wien vor dem Erzbischof zu rechtfertigen, indem er darauf hinweist daß er das treulose Verfahren Affligios nicht hätte voraussehen können, nun aber gezwungen sei die Aufführung

---

21) Der Bescheid des Oberst-Hofmeisters lautet also:

Per espresso comando di S. A. R^{ma}. devo far sapere a V. S., qualmente il clementissimo Principe Padrone niente abbia in contrario, che il Sign. Mozart se ne possi restar fuori a suo piacimento sin tanto che vuole, ed inoltre gli passerà ancora questo mese di Marzo il suo salario; ma in avvenire, quando non sej attualmente presente in Salisburgo, sarà ben si mantenuto come prima nel suo servizio, ma durante la sua assenza non gli lascerà più correre il solito salario.

Dazu bemerkt L. Mozart „Sehen Sie welche Gnade! Ich kann nach meinem Belieben ausbleiben, wenn ich nur nicht begehre daß man mich bezahle. Ich bin sehr wohl damit zufrieden. Wenigstens kann ich ohne ferneren Vorwurf ausbleiben."

der Oper in Wien durchzusetzen, da sie als eine opera buffa durchaus auf die dortigen Verhältnisse und Kräfte berechnet sei und sonst nirgends aufgeführt werden könne. Wäre es eine opera seria so würde sie Wolfgang seinem gnädigsten Landesherrn zu Füßen legen und sich um Wien nicht weiter kümmern. Das schärfste Licht läßt er darauf fallen, daß die Ehre des Erzbischofs dabei verpfändet sei, daß von ihm angestellte, begünstigte und empfohlne Künstler nicht „Lügner, Charlatane und Leutebetrüger seien, die mit gnädigster Erlaubniß an fremde Orte gehen um den Leuten gleich Taschenspielern einen blauen Dunst vor die Augen zu machen", und daß er verpflichtet sei alles an seine und seines Sohnes Rechtfertigung zu setzen, weil es die ihres Fürsten sei; zumal vor Menschen „die, weil sie die Luft einer Stadt einschlucken wo der Sitz des Kaisers ist, Leute welche auswärtigen Fürsten dienen mit Verachtung anschauen und von auswärtigen Fürsten höhnisch und niederträchtig reden." Ja, er erkennt es für seine Pflicht als Christ in einer Zeit da man an allen Wundern zweifele auch die Ungläubigen durch ein so sichtbares Wunder, welches Gott in Salzburg habe lassen geboren werden, zu überzeugen und zu bekehren[22]. Wenngleich eine solche Auf-

22) „Wenn ich jemals schuldig bin, die Welt dieses Wunders halber zu überzeugen, so ist es eben jetzt, da man Alles was nur ein Wunder heißt lächerlich macht und allen Wundern widerspricht. Man muß sie demnach überzeugen; und war es nicht eine große Freude und ein großer Sieg für mich, da ich einen Voltairianer [Grimm] mit einem Erstaunen zu mir sagen hörte: Nun habe ich einmal in meinem Leben ein Wunder gesehen; das ist das erste. Weil nun aber dieses Wunder zu sichtbarlich und folglich nicht zu widersprechen ist, so will man es unterdrücken. Man will Gott die Ehre nicht lassen. Man denkt, es kömmt nur noch auf einige Jahre an, alsdann verfällt es ins Natürliche und hört auf ein Wunder Gottes zu sein. Man will es demnach den Augen der Welt entziehen;

fassung der Denkart L. Mozarts keineswegs fern lag, so war doch das starke Hervorheben derselben wohl auch auf die etwas bigotte Frömmigkeit Erzbischofs Sigmund berechnet.

Trotz aller dieser entmuthigenden Verhältnisse ließ sich aber L. Mozart in der Hauptsache nicht irre machen. Er hatte ein unerschütterliches Vertrauen auf die Vorsehung, die ihn so oft augenscheinlich mit Gewalt angetrieben oder zurückgehalten und stets alles zum Besten geführt habe. Er bewährte dasselbe durch ein ebenso festes Vertrauen auf die künstlerische Begabung seines Sohnes, dem eine große Zukunft bevorstehe, welche vorzubereiten seine Pflicht und Aufgabe sei, und in deren Erfüllung erwies er sich ebenso standhaft als klug. Ihr war er sogar seine Stellung in Salzburg zu opfern bereit, als er erkannte daß die Oper in Wien der Wegweiser nach Italien sei und verzichtete willig auf seinen Gehalt um auch in dieser Beziehung freier zu sein[23]. Wie bitter er es auch empfand, daß er in Wien Verdruß und Kränkung erfuhr wie nie im Ausland, daß die Deutschen einen Deutschen zu unterdrücken suchten, dem fremde Nationen durch die größte

---

und wie würde es sichtbarer als in einer großen volkreichen Stadt durch ein öffentliches Spektakel?"

23) „Es ist dieses dasjenige, was mir eine Erlaubniß zur Reise nach Italien erleichtert, eine Reise, die, wenn man alle Umstände erwäget, nicht mehr kann verschoben werden und dazu ich vom Kaiser selbst allen Vorschub in alle kaiserlichen Staaten und nach Florenz und Neapel habe. Oder sollte ich vielleicht in Salzburg sitzen, in leerer Hoffnung nach einem besseren Glücke seufzen, den Wolfgangerl groß werden und mich und meine Kinder bei der Nase herumführen lassen, bis ich zu Jahren komme, die mich eine Reise zu machen verhindern, und bis der Wolfgangerl in die Jahre und den Wachsthum kömmt, die seinen Verdiensten die Verwunderung entziehen? Soll mein Kind durch die Oper in Wien den ersten Schritt umsonst gethan haben und nicht auf dem einmal so breit gebahnten Wege mit starken Schritten forteilen?"

Bewunderung Gerechtigkeit hatten wiederfahren lassen, so verlor er doch allen Verläumdungen und Intriguen gegenüber nie die Geduld noch die Besinnung. „So muß man sich in der Welt durchraufen"; schreibt er „hat der Mensch kein Talent, so ist er unglücklich genug; hat er Talent, so verfolgt ihn der Neid nach dem Maße seiner Geschicklichkeit. Allein mit Geduld und Standhaftigkeit muß man die Leute überzeugen daß die Widersacher boshafte Lügner, Verläumder und neidische Creaturen sind, die über ihren Sieg in die Faust lachen würden, wenn man sich erschrecken oder ermüden ließe."

8.

Wie großen Antheil wir auch an der Zähigkeit und Klugheit nehmen, mit der L. Mozart die Aufführung der Oper seines Sohnes in vollem Glauben an ihren Werth durchzusetzen bestrebt war, so fragen wir doch, ob denn auch sein Glaube gerechtfertigt und begründet war. Die Oper ist in Mozarts Handschrift erhalten (André Verzeichn. n. 31) und nach einer genauen Prüfung derselben bestätigt sich das Urtheil der damals bewährtesten Kenner, daß sie nicht allein ebenso gut sei wie die Menge der komischen Opern der Zeit, sondern sich vor den meisten auszeichne.

Der Text ist sowohl der dramatischen Anlage als der Ausführung im Einzelnen nach herzlich schlecht, Situationen Charaktere und Späße sind meistens derb und plump und das harte Urtheil, welches Nicolai über die „welschen musikalischen Possenspieler" in Wien fällt, wird durch diesen Text nur bestätigt[1]. Der Hauptinhalt ist in der Kürze etwa folgender.

---

1) Nicolai Beschreibung einer Reise IV S. 574: „Wenn es für so nothwendig gehalten ward die deutschen Possenspiele vom Wiener Theater

Fracasso, ein ungarischer Officier, ist mit seinem Diener Simone einquartiert bei zwei reichen Hagestolzen, Cassandro und Polidoro, welche eine schöne Schwester Giacinta haben. Natürlich hat Fracasso mit dieser und Simone mit ihrer schlauen Zofe Ninetta ein Liebesverhältniß angeknüpft, von dem die Brüder nichts wissen wollen. Dies sind zwei Karikaturen. Polidoro, der jüngere, ist ebenso einfältig als furchtsam, dabei sehr verliebt, was er aber Cassandro nicht merken lassen darf, der auf seinen Reichthum, seinen Verstand und seine Schönheit unglaublich eingebildet das Haus tyrannisirt und, obwohl nicht minder verliebter Natur, den Weiberfeind spielt. Um sie zu überlisten wird nun ausgemacht, daß Rosine, die junge und schöne Schwester Fracassos, welche er so eben zum Besuch erwartet, von Ninetta instruirt, beide Brüder in sich verliebt machen soll um deren Einwilligung für die beiden anderen Liebespaare zu gewinnen. Sie tritt nun als „verstellte Einfalt" auf und mit einer Naivetät, die mitunter stark an Gemeinheit streift, wirft sie sich beiden Brüdern förmlich an den Hals; beide sind davon entzückt, verlieben sich und wollen sie heirathen. Die Späße, welche sie mit ihnen treibt, die Verwickelungen, welche entstehen, wenn die Brüder sich bei ihr treffen, durch ihr täppisches Wesen bald sie bald Fracasso beleidigen und dann gute Worte geben müssen, bilden den Hauptinhalt der Oper, in der es

---

zu verbannen, so ist es unbegreiflich, womit man es entschuldigen will, daß nach Abschaffung derselben die wälschen Possenspiele darauf geduldet werden. Diese Stücke sind so elend als jemals Hanswurststücke gewesen sein können. Sie enthalten noch tölpischere Carricatur, sind noch langweiliger und unsinniger, und dabei fremd. Die Musik kann sie nicht entschuldigen; denn auch die wahre gute Musik wird durch solche unedle läppische Musik verdrängt oder verdorben, wovon wir in ganz Deutschland Beispiele genug haben."

zu einer eigentlichen Handlung nicht kommt, sondern nur zu einzelnen burlesken Scenen. Von diesen nur einige charakteristische Züge. Polidoro macht Rosine beim ersten Zusammentreffen nach wenig Worten den Vorschlag sie auf der Stelle zu heirathen; sie zeigt sich nicht abgeneigt, allein «domanda un matrimonio i passi suoi, s'ama da prima, e poiche qualche visita almeno, qualche gentil biglietto, qualche bel regalo.» Auch dazu ist er bereit; die Liebe, meint er, sei da, die Visite eben gemacht, einen Liebesbrief muß ihm Ninetta schreiben, als Geschenk steckt er ihr eine Börse mit Gold in die Hand. In einer späteren Scene wird er unterrichtet und förmlich einexercirt, wie er sich als gefälliger Ehemann zu benehmen habe. Nicht besser geht es mit Cassandro. Gleich bei der ersten Zusammenkunft bittet ihn Rosine um einen Ring, und da er ihr denselben abschlägt, beschwatzt sie ihn, daß er ihn ihr leihet, worauf er fortwährend in der plumpsten Art seine Besorgniß ausspricht, ob er ihn auch wiedererhalten werde. Im folgenden Act kommt er angetrunken zu ihr, muß sich deshalb in die entgegengesetzte Ecke des Zimmers setzen und sie fängt der weiten Entfernung wegen an sich durch Pantomimen mit ihm zu unterhalten (in einem begleiteten Recitativ), die er mißversteht und endlich darüber einschläft. Das benutzt sie um ihm den Ring an den Finger zu stecken und läßt ihn allein. Dann kommt Fracasso, und da jener wieder von dem Ring anfängt, den die Schwester behalten habe, da er ihn doch am Finger trägt, so fordert ihn dieser zum Duell, wo er sich als vollständiger Poltron zeigt. Um der Sache ein Ende zu machen wird endlich den Brüdern weiß gemacht, Giacinta und Ninetta seien mit Geld und Kostbarkeiten entflohen, so daß sie dem, der sie wiederbringt, ihre Hand versprechen. Fracasso und Simone sind diese Glücklichen und Rosine, welche Cassandro ihre Hand gegeben hat, klärt

ihre Verstellung zu großem Erstaunen der Brüder unter allgemeiner Heiterkeit auf.

Diesem kläglichen Text gegenüber zeigt Mozart zunächst dadurch seine Ueberlegenheit daß der Adel und die Feinheit, die wir in seinen späteren Werken bewundern, wodurch er alles, was mit ihm in Berührung kommt, in eine höhere Sphäre erhebt, schon hier sich unverkennbar geltend machen. Die eigentliche Spaßmacherei ist meistens auf den Dialog beschränkt, in den Arien ist eine um etwas höhere Stimmung; auch in den Finales sind allerdings fast alle Situationen recht sehr burlesk, aber sie sind doch ziemlich knapp gehalten und ohne viel Detail schlechter Späße, so daß der musikalische Charakter, welchen der Componist ihnen aufprägte, der vorwiegende ist. Ebenso entschieden tritt das Talent der musikalischen Charakteristik schon in dieser Knabenarbeit hervor, sowohl in der Auffassung der Situationen als der Personen. Freilich ist hier vom Dichter so wenig als irgend möglich vorgearbeitet, und Alles was in dieser Beziehung geleistet ist kann man als das reine Verdienst des Componisten betrachten.

Beide vorher bezeichneten Vorzüge sind aufs glänzendste in der Person des Polidoro bewährt. Dieser, ein Einfaltspinsel und Poltron, der von seinem Bruder geprügelt, von allen aufs plumpste gehänselt wird, war für Caribaldi geschrieben, der eine schöne Stimme von einem süßen und rührenden Ausdruck hatte, aber einförmig in den Coloraturen, in welchen er nur natürliche Anlage zeigte, und im Spiel ein ungeschickter Nachahmer Caratolis war[2]. Mozart hat daher bei

2) Sonnenfels sagt (ges. Schr. V S. 296): „Der Musiksetzer welcher von der angenehmen Stimme dieses Sängers Vortheil ziehen will, wird sich, wie ich dafür halte, sehr in Acht nehmen für ihn Allegro zu schreiben".

seiner Charakteristik dem Gefühl der Liebe, das den armen Tropf über sich selbst hinaushebt, einen einfachen und edlen Ausdruck gegeben, ohne das komische Element ganz zu unterdrücken. Seine erste Arie, in welcher er den Eindruck schildert den Rosine auf ihn gemacht hat[3], ist wohl die Krone der ganzen Oper. Der Ausdruck der Empfindung ist sehr einfach und edel, das Knabenhafte ist zur Naivetät eines Jünglings, der sich seiner Gefühle selbst noch nicht bewußt ist, die Furchtsamkeit zur Weichheit einer noch nicht gereiften Seele veredelt, mit einer Wahrheit des Ausdrucks, daß man ganz erstaunt fragen möchte, woher denn der Knabe die psychischen Erfahrungen habe. Man kann der Stimmung nach die Arie mit denen des Cherubin im Figaro vergleichen, nur daß der Page ungleich mehr Lebhaftigkeit und Geist als Polidoro zeigt. Uebrigens ist diese Arie durch die Schönheit der Melodie und Harmonie, welche in einem ungetrübten Flusse dahinströmen, ohne alle Spur von Conventionellem und Zopfartigem, durch die Symmetrie der einzelnen Theile und ihre Abrundung zu einem Ganzen, durch die innere Einheit der Stimmung vollständig Mozartsch und würde in seinen spätesten Opern einen würdigen Platz einnehmen. Auch die Instrumentation ist, ob-

3) Der Text lautet:

Cosa ha mai la donna in dosso,
che mi piace tanto, tanto?
Se la guardo, in ei m' incanto,
se la tocco, mi fà rosso,
e che caldo ella mi fà!
Il malanno che li porti
quel, che sprezzan le consorti,
carezzarla, cocolarla,
una moglie poveretta,
una moglie benedetta
anche à me per carità.

wohl sehr einfach, in einer ganz entsprechenden Weise behandelt. Die erste Violine führt durchstehend die Melodie der Singstimme, hie und da etwas verziert, die zweite hält eine einfache Begleitungsfigur fest, die Bässe spielen pizzicato. Zwei Bratschen und Fagotts, meistens mit einander correspondirend, schattiren gewissermaßen die einfache Skizze, während zwei Oboen die Lichter aufsetzen; die Hörner, welche nur in langgehaltenen Tönen angewendet sind, halten das Ganze zusammen. Die geschickte Verwendung dieser einfachen Mittel bringt ein gewisses Clairobscur hervor, welches von der schönsten und treffendsten Wirkung ist. Dramatisch lebendiger ist seine Arie im zweiten Act. Rosine, von Cassandro beleidigt, bricht in Thränen aus, da wendet er sich an sie mit Zärtlichkeit

Sposa cara, sposa bella,
per pietà, deh, non piangete !

und entrüstet an Cassandro

E se voi bevuto avete,
poveretto andate in letto
ne la state à molestar.
Piano, piano, ch' io burlavo,
state in la che vi son schiavo.
Quanto à me, tutto v'è lecito,
bastonatemi, accopatemi,
ma mia moglie, non Signor,
non l' avete da toccar.

Das wahre Gefühl der Liebe und das gewaltsame Zusammennehmen um die Furcht vor dem Bruder zu bemeistern sind lebendig charakterisirt, auch im Wechsel der Tactart und des Tempo, wie der Instrumentation; doch hat der bewegte Theil dieser Arie mehr den gewöhnlichen Buffocharakter.

Neben Polidoro zeichnet sich Rosine[4] aus, und zwar

4) Sie war offenbar für die Baglioni bestimmt „deren Stimme

wiederum, was nicht bedeutungslos ist, besonders in den Arien, wo sie ihrem wirklichen Charakter gemäß einfach und wahr ihre Gefühle ausspricht. Gleich die erste Arie [5] ist frisch und lebendig und durchaus graziös, selbst in den Passagen so natürlich und anmuthig, daß sie auch heute noch nicht veraltet klingen. Von der zweiten Arie ist besonders der erste Theil (Andante, un poco adagio) sehr schön, und die getragene Hauptmelodie kann durch Würde und Gefühl wohl an den Charakter der Gräfin im Figaro erinnern. Der Text [6] hat hier zu einer Malerei Veranlassung gegeben, indem nicht nur das susurrar durch eine entsprechende Figur in den Geigen ausgedrückt wird, sondern eine Solooboe auch die Rolle des Echo durch Wiederholung der letzten Töne jeder Phrase übernimmt, wobei sie sich auch in die Passagen auf ragionar einzuschmiegen weiß. Diese Tändelei ist aber so natürlich und bescheiden ausgeführt, daß sie den anmuthigen und innigen Charakter des Satzes nicht im Geringsten beeinträchtigt, der auch durch die Instrumentation [7] sehr gehoben wird. Der

---

Silberklang war, so geläufig, als man es nur fordern kann und schön verflösset"; sie sang „nicht verwegen aber richtig; ihre Geberde war, wenn sie wollte, anständig, frei"; Sonnenfels ges. Schr. V S. 300.

5) Colla bocca e non col core
tutti sanno inamorar,
ma chi vuol fede ed amore,
da me venga ad imparar;
che si può senza rossore
gradir tutti ed un solo amar.

6) Senti l'eco, ove t' aggiri,
susurrar tra fiori e fronde,
ma se gridi, o se sospiri,
quello sol l'eco risponde,
che ti sente à ragionar.

7) Außer dem Saitenquartett und der Solooboe sind zwei Corni inglesi und zwei Corni di caccia angewendet.

zweite Theil (Allegro grazioso 3/4) kommt, obgleich er leicht und munter ist, dem ersten an Eigenthümlichkeit und Bedeutung nicht gleich. Die dritte Arie, im zweiten Act, eine Cavatine, ist wieder durch das einfache innige Gefühl, welches sich in einer schönen getragenen Melodie ausspricht, sehr ausgezeichnet; die Anlage und Durchführung des ganzen Musikstückes hat, auch in der Begleitung, bei aller Einfachheit doch einen ganz eigenthümlichen Charakter, den wir schon als den bestimmt Mozartschen bezeichnen dürfen. Ueberhaupt zeigen die besprochenen Stücke eine völlige Reife, eine ausgebildete Individualität, welche über die bloße Fertigkeit und Geschicklichkeit in der Technik weit hinausgehen. In geringerem Maße gilt dies von der vierten Arie, ebenfalls im zweiten Act, welche Rosine in dem angenommenen Charakter als finta semplice singt und beweist, daß ein Frauenzimmer mit einem Liebhaber unmöglich zufrieden sein könne. Sie ist ganz munter und frisch, auch fehlt es nicht an einzelnen anmuthigen, ganz Mozartschen Wendungen; allein im Ganzen ist sie wenig hervorstechend.

Diesen beiden Hauptpersonen steht die dritte, Cassandro, der erste Baßbuffo[8], nicht ganz ebenbürtig gegenüber. Seine Partie ist mit Geschick und Sinn für die eigenthümlichen Züge eines italiänischen Buffo behandelt, es fehlt nicht an dem raschen parlando, an gut angebrachten Pausen, starken Contrasten und ähnlichen hergebrachten Effecten, allein eine eigenthümliche Erfindung in komischen Zügen tritt selten

8) „Caratoli ist wenig Sänger mehr, aber desto mehr Schauspieler und weiß gewissermaßen den Gesang entbehrlich zu machen; seine Rollen sind die Alten" sagt Sonnenfels (ges. Schr. V S. 291), der ihm nur Uebertreibung zu Gunsten des Haufens vorwirft. Aehnlich urtheilt Burney Reise I S. 63. Müller zuverl. Nachr. I S. 73. Er starb 67 Jahr alt in Wien 1772 (ebend. II S. 132).

hervor[9]. Theils liegt die Schuld am Dichter, theils verlangte auch ein beliebter Buffo nur eine flüchtig angelegte Zeichnung, die er durch seine Ausführung erst belebte; allein die Jugend des Componisten, der Mangel an Lebenserfahrung und geistiger Durchbildung mußte ihm naturgemäß hier am ersten die Grenzen stecken. Es ist schon ein großer Beweis seiner guten künstlerischen Natur, daß er sich von allen Uebertreibungen und kindischen Spaßmachereien vollkommen frei zu halten wußte.

Die beiden Liebespaare sind nicht in gleichem Maaße ausgeprägt. Eigenthümlich ist allenfalls noch Giacinta aufgefaßt, aber nicht grade günstig für musikalische Charakteristik, als ein ziemlich indolentes und furchtsames Mädchen. Sie erklärt in ihrer ersten Arie

Marito io vorrei, ma senza fatica,
averlo, se commoda, lasciarlo, se intrica,
che aspetti degli anni,
che sole le mani
gli basti bacciar.
In somma io desidero
un uomo d'ingegno,
ma fatto di legno,
che dove lo metto
là sappia restar.

---

9) Nicht übel sind in einer seiner Arien die allerdings keineswegs feinen Worte

E son come un can barbone
frà la carne ed il bastone;
vorrei stender lo zampino
e al baston più m'avvicino,
e abbaiando, mugolando,
piglio il porco e me ne vò

ausgedrückt. Freilich darf man solche Späße, die aufs Publicum damals

Man muß gestehen, kein glückliches Temperament für eine erste Liebhaberin. So ist denn auch das was sie zu singen hat wohlklingend und gefällig, aber von einzelnen feinen Wendungen abgesehen ganz in der Weise, wie man es damals gewohnt war, ohne sich auszuzeichnen. Nur die Arie im dritten Act, in welcher sie nach der vorgeblichen Flucht in der äußersten Angst vor ihren Brüdern ist, hat einen abstechenden und scharf markirten Charakter, indem sie ein vollkommenes tragisches Pathos entfaltet, natürlich in beabsichtigter Karikatur, die in der Singstimme, wie in der Begleitung sehr gut durchgeführt ist[10]. Ohne Zweifel bedingte die Individualität der Sängerin die Auffassung dieser Rolle, die eine entschiedene Mezzosopranpartie, ohne alle Coloratur ist[11]. Fracasso ist ein Liebhaber gewöhnlichen Schlages, als ungarischer Officier derb zufahrend und den Brüdern gegenüber absichtlich händelsüchtig, aber ohne bestimmte Individualität[12]. Diese aus so all-

---

sicher großen Eindruck machten, nicht mit der feinen Komik des Figaro vergleichen.

10) Che scompiglio, che flagello!
se mi vede mio fratello,
ah, mi scanna addirittura,
nò, per me non v'è pietà.
Tremo tutta di paura,
non mi reggo, non ho fiato,
sento il sangue ch'è gelato,
sento l'anima, che sen' và.

11) Dies paßt zu der Schilderung, welche Sonnenfels (ges. Schr. V S. 301) von der Eberhardi macht. „Sie hat einen angenehmen Contralt; als Sängerin muß sie jedermann gefallen. Ihr Triller schnappt zwar ein wenig in einen Zitterschlag um und wenn das Tempo sehr geschwind genommen wird, fällt ihr das Folgen schwer. Im Spiel aber läßt sie die Natur über dem Gekünstelten fahren und wird gezwungen, indem sie die regelmäßige Geberde zu mühsam aufsucht.“

12) Die Partie war für Laschi bestimmt, den Sonnenfels (ges. Schr. V S. 293) als einen durchgebildeten Künstler, einen edlen Buffo vom

gemein gültigen und geringfügigen Zügen selbst zu schaffen war damals Mozart natürlich noch nicht fähig.

Simone ist ebenfalls ein ordinärer Bediente[13], mehr plump als derb, aber lustig, und dieses ist auch in der Musik gut wiedergegeben, die übrigens sich selten über den gewöhnlichen Buffocharakter erhebt[14]. Am farblosesten ist das Kammermädchen Ninetta gehalten, und von einer Susanne oder Despina ist hier noch keine Spur zu entdecken[15]. Bezeichnend für das echte und gesunde Talent des Knaben ist es, daß von den Arien dieser weniger bedeutenden Personen einige, offenbar auf Verlangen der Sänger, mehrmals componirt sind[16]. Wo eine natürliche Empfindung auszudrücken war, oder eine einigermaßen charakteristische Situation zu Grunde lag, sehen wir ihn das Richtige ohne Bedenken treffen; einem Gemeinplatz ohne individuelle Färbung gegenüber verläßt ihn zwar die Sicherheit nicht etwas Angemessenes

---

feinsten, verständigsten Spiel rühmt. Er spielte noch die Liebhaber, aber man bemitleidete ihn über den Verlust einiger Saiten in seiner Stimme, der ihm zuweilen Mißtöne abzwang und den er durch Versetzen der Töne und Coloratur zu ersetzen suchte.

13) Poggi, welcher die Bedienten- und Bauernrollen gab, vereinigte mit einer angenehmen Baßstimme und richtigem Gesange ein ergötzliches Spiel ohne Uebertreibung und war der Liebling der Kenner; Sonnenfels ges. Schr. V S. 293 f. Müller zuverl. Nachr. I S. 73.

14) Am gelungensten und frischesten ist wohl die Arie

Con certe persone
vuol esser bastone,

und der Schluß, wo in das Ritornell Madama, bastone! hineinsingt, ist hübsch und komisch.

15) Sie kann nur für die Bernasconi bestimmt gewesen sein, welche als Sandrina in Piccinis Buona figliola und in der Contadina in corte von Sacchini Furore gemacht hatte. Sonnenfels ges. Schr. V S. 299 f.

16) Eine Arie des Fracasso ist zweimal componirt, von einer anderen der Mittelsatz, auch eine eingelegte Arie der Ninetta ist in doppelter Composition da.

und Wohlklingendes zu sagen, aber wir finden ihn bereit es auf verschiedene Weise zu versuchen, um es dem Sänger und dem Publicum gefällig zu machen.

Der damaligen Opernweise gemäß sind die Arien bei weitem überwiegend, jede der auftretenden Personen hat deren zwei bis drei zu singen, Rosine sogar vier; ihre Gesammtzahl beläuft sich auf zwanzig. Die meisten derselben sind von dem damals üblichen Zuschnitt. Sie haben ein langes Ritornell und bestehen aus zwei Sätzen, die in Tempo, Tact und Tonart sich von einander unterscheiden, und gewöhnlich beide wiederholt werden. In der Regel ist der zweite Satz in der Tonart der Dominante, in welcher dann ebenfalls der erste wiederholt wird, worauf der zweite in der Tonica wiederholt den Schluß macht. Natürlich werden durch die Transposition auch mancherlei einzelne Abänderungen in der Melodie wie in den Uebergängen nöthig, diese pflegen aber auch die einzige Abwechslung auszumachen. Eine eigentlich thematische Ausführung kommt nicht vor, jeder Satz besteht aus einem einzigen langgesponnenen Faden, in dem einzelne Motive sich wohl einmal wiederholen, aber ohne wirklich verarbeitet zu werden. Diese Form hat etwas Schwerfälliges und ist selten dramatisch, sie ist hauptsächlich für den Sänger berechnet, der seine Kunst zeigen will. Daher ist es bemerkenswerth, daß grade die Arien, welche am meisten Eigenthümlichkeit zeigen, diese Form verlassen und einen in sich abgerundeten Satz bilden. Im Allgemeinen hat übrigens Mozart in dieser Oper der Virtuosität wenig Spielraum gegeben; auch wo die alte Form inne gehalten ist, sind die Melodien einfach und nicht nur selten mit Coloraturen und Passagen verziert[17], sondern auch wenig geeignet den Sängern dazu Ver-

17) In der oben besprochenen schönen Arie des Polidoro ist eine längere Passage mit richtigem Gefühl später von Mozart gestrichen worden.

anlassung zu geben, bis auf die Cadenzen, die damals die Sänger sich selbst machten. Abgesehen von dem natürlichen Ausdruck der Empfindung, soweit der Text einen solchen gestattete, tragen aber die Arien durchweg den Charakter einer opera buffa, sie sind heiter, munter und leicht eingänglich.

Neben diesen vielen Arien ist nur ein Duett zwischen Fracasso und Cassandro im zweiten Act da, in welchem dieser sich in die Brust wirft, aber in großer Angst auf alle Weise dem Duell sich zu entziehen sucht, von rein komischem Charakter. Es ist lebendig und hätte gewiß damals sehr guten Effect gemacht, allein es ist kein eigentliches Duett, sondern fast nur eine Scene für den Baßbuffo, da Fracasso nur vereinzelte Worte hineinwirft, und zusammen gehen die beiden Stimmen nie.

Der wesentlichste Vorzug, welchen die Opera buffa damals vor der Opera seria hatte, waren die Finales, welche die durch mehrere Scenen hindurch zu einem bedeutenderen Conflict gesteigerte Handlung, an der sich wenigstens die Mehrzahl der auftretenden Personen betheiligt, in einem zusammenhängenden Musikstück darstellten. Auch unsere Oper schließt jeden Act mit einem ausgeführten Finale. Die Anordnung und Behandlung derselben war im Wesentlichen — wie es scheint zuerst, wenigstens hauptsächlich von Piccini — bereits festgestellt und wir finden sie daher der Hauptsache nach schon so angelegt, wie in den späteren Opern Mozarts. Mit dem Wechsel der Situation wechselt in der Regel auch Tempo, Tact- und Tonart, jeder einzelne solche Satz bildet für sich ein abgeschlossenes Ganze. Wo die Handlung bewegt wird, ein rasch wechselnder Dialog eintritt, wird gewöhnlich dem Orchester die Rolle gegeben, durch ein oder mehrere

charakteristische Motive, welche festgehalten und durchgeführt werden, einen fest eingerahmten Grund zu bilden, von welchem die einzelnen Züge der dramatischen Charakteristik sich lebendig abheben ohne auseinander zu fallen. Die künstlerische Behandlung derartiger Musikstücke bedingt ebenso sehr die geschickte Gestaltung und Gliederung der Sätze nach ihren rein musikalischen Motiven als die freie Bewegung und lebendige Charakteristik der in diesem Rahmen auftretenden Personen; nur im vollendeten Meister wird sich beides gleichmäßig durchdringen. Bei unserem jungen Componisten ist das erstere Element noch das überwiegende. Die Anlage und Gliederung der Sätze ist sicher und fließend. Die Singstimmen sind allerdings nicht künstlich verflochten, sondern einfach und leicht übersehbar, aber durchaus frei und selbständig geführt; ebenso ist das Orchester geschickt behandelt, mit richtiger Beachtung wo es selbständig in den Vordergrund und wo es begleitend zurücktreten müsse. Die Instrumentation ist durchgehends stärker und reicher, und obwohl eigenthümliche Instrumentaleffecte hier nicht so wie in einigen Arien hervortreten — dazu geht schon die Bewegung zu rasch in einem Zuge fort um dergleichen Einzelheiten hervorzuheben —, so ist doch die Behandlung der Instrumente wohl berechnet Licht und Schatten zu geben. Die Blasinstrumente sind nicht selten selbständig und eigenthümlich verwendet, und von der unnachahmlichen Kunst das Orchester wie die Singstimmen, jedes selbständig und doch so zu führen, daß sie zu einer höheren Einheit verschmelzen, welche Mozarts spätere Werke groß macht, sind die Keime und Ansätze schon hier unverkennbar. Was den dramatischen Ausdruck anlangt, so ist die Situation sowie der Charakter der einzelnen Personen allerdings stets angemessen ausgedrückt, allein in beider Hinsicht sind einzelne Arien bedeutender und tiefer. Ueberhaupt tritt in diesen Sätzen die

Kraft der Erfindung hinter der Fähigkeit und Gewandtheit in der formellen Gestaltung zurück. Es ist begreiflich, daß selbst bei der außerordentlichsten Begabung ein Knabe einer solchen Aufgabe gegenüber, welche die höchsten und verschiedenartigsten Ansprüche an ihn machte, allen gleichmäßig zu genügen sich nicht im Stande sah; und es ist für Mozart sehr charakteristisch, daß diese an ihn gestellten Anforderungen nicht einzelne glänzende, wohl auch geniale Einfälle hervorriefen, sondern daß das Bedürfniß einer gleichmäßigen harmonischen Durchbildung in ihm schon damals so mächtig war, daß seine Productionskraft sich gewissermaßen auf das Niveau dessen stellte, was er auch künstlerisch zu gestalten und durchzuarbeiten im Stande war. Daher machen denn diese Finales einen durchaus künstlerischen harmonischen Eindruck, und tragen, wenn sie auch Tiefe und Schwung mitunter vermissen lassen, überall den lebhaften und munteren Charakter einer echten opera buffa, so daß durch das Ganze hindurch ein und derselbe Grundton gewahrt bleibt. Der letzte Satz jedes Finale ist immer vierstimmig und wird von allen anwesenden Personen gesungen, ein ähnlicher eröffnet die ganze Oper. Diese sind sehr einfach, die Singstimmen zwar recht fließend aber einfach harmonisch gehalten; die Geigen haben meistens eine bewegte Figur dazu, die aber häufig nur eine Art von Umschreibung der Hauptmelodie ausmacht und keinen selbständigen Charakter hat; die übrigen Instrumente füllen die Harmonie so daß das Ganze eine volle, mitunter rauschende Wirkung macht.

Die Ouverture, oder wie sie damals hieß Sinfonia, besteht hergebrachter Weise aus drei Sätzen, Allegro molto C, Andante C, Allegro molto $^2/_4$, von denen die beiden ersten je zwei Theile haben. Sie ist nicht ursprünglich für die Oper geschrieben, sondern eine am 16. Januar componirte selbstän-

dige Symphonie [18] ist mit Weglassung des Menuets und einigen geringfügigen Aenderungen [19] der Oper vorgesetzt. Ohne Zweifel ist dies das schwächste Stück der Oper und namentlich der Mittelsatz recht matt; aber man legte überhaupt wenig Gewicht auf die Ouverture, und sie steht auch so anderen Ouverturen damaliger Zeit nicht eben nach.

Faßt man das Ganze zusammen so ergiebt sich nunmehr, daß diese Oper im Allgemeinen den damals auf der Bühne befindlichen vollständig ebenbürtig war, in einzelnen Stücken aber durch Adel und Eigenthümlichkeit der Erfindung und Ausführung sie überragte und vernehmlich auf eine größere Zukunft hinwies. Welch ein außerordentliches Lob schließt ein solches Urtheil in sich, da es dem Werk eines Knaben gilt! Und grade dieses verräth sich nirgend; nirgend ein Zug von kindischem Wesen, von knabenhafter Unsicherheit, überall vollkommene Festigkeit und Gewandtheit in der Technik nach allen Seiten hin, sowie klare Einsicht der zu erreichenden Effecte und der wirksamen Mittel, überall Ebenmaß und Gliederung der einzelnen Theile zu einem Ganzen, kurz künstlerische Gestaltung, und endlich, was vielleicht das bewundernswertheste bei einem Knaben ist, überall ein sicheres Gefühl von dem Wesen der Kunstgattung, worauf die Haltung des Ganzen und die Charakteristik des Einzelnen beruhte: im Ganzen und Einzelnen ist die Oper eine echte opera buffa. Wenn uns heutzutage dieselbe im Vergleich zu dem woran wir uns gewöhnt haben und zu dem was Mozart später ge-

18) André them. Verz. 105.

19) Die meisten Veränderungen gehen die Instrumentation an. Die Symphonie hatte ursprünglich Trompeten und Pauken, welche in der Oper nirgend und auch in der Ouverture nicht angewendet sind; dagegen sind hier Flöten und Fagotts hinzugesetzt.

leistet hat, in vieler Hinsicht unbedeutend und veraltet vorkommt, so beweist das natürlich nichts gegen das obige Urtheil, das sich auf eine Betrachtung dessen gründet, was damals um und neben Mozart geleistet wurde.

Die handschriftliche Partitur welche sich erhalten hat, ist offenbar eine Reinschrift, allein nicht ohne Abänderungen. Diese sind theils Verbesserungen augenblicklicher Versehen im Schreiben, theils, obwohl seltener, Veränderungen, welche sich beim Reproduciren während des Schreibens aufdrängten; die meisten sind nach ganz vollendeter Composition, offenbar auf Veranlassung der Sänger, vorgenommen und bestehen sowohl aus Kürzungen als aus Zusätzen. Die letzteren — und dies ist charakteristisch — finden sich am meisten bei den Schlüssen, die Mozart in der Regel kurz und bündig gemacht hatte; die Sänger, die wohl wußten, womit sie sich einen guten Abgang verschaffen konnten, haben dann die Ausdehnung derselben gewünscht. Ueberall gewahrt man daß Leop. Mozart die Partitur revidirt hat, die äußerlichen Dinge wie Angabe des Tempo, der Personen, Instrumente, die genaue Bezeichnung des Vortrags u. ähnl. rühren fast allenthalben von seiner Hand her. Nur wenige Stellen finden sich, wo es scheint als habe er auch die Composition revidirt; im zweiten Finale hat er eine begleitende Figur in den Violinen, welche ursprünglich der ersten gegeben war, unter beide vertheilt, im dritten sind die ausfüllenden Instrumente zum Theil von seiner Hand hineingeschrieben, und zu einer Arie des Fracasso hat er auf einem oben hinzugefügten System noch zwei Flöten hinzugefügt — lauter unbedeutende Sachen. Allerdings kann diese Partitur, eben weil sie eine Reinschrift ist, über den Einfluß nicht entscheiden, welchen L. Mozart durch Rathen und Corrigiren auf die Composition seines Sohnes üben konnte. Man muß es begreiflich finden, wenn man ihn

damals für überwiegend zu halten geneigt war; jetzt, wo man den Entwickelungsgang Wolfgangs übersehen kann, wird Niemand daran denken.

9.

Obgleich L. Mozart nicht die Genugthuung hatte durch die Aufführung dieser Oper dem Genie seines Sohnes die öffentliche Anerkennung zu verschaffen, so bot sich ihm doch eine Gelegenheit das dramatische Talent desselben vor einem kleinen Kreise zur Geltung zu bringen. Die mit Mozart befreundete Mesmersche Familie[1] ließ in ihrem Gartenhaus auf der Landstraße[2] eine kleine deutsche Operette aufführen, welche Wolfgang componirt hatte. Sie hieß Bastien und Bastienne und war von dem schon oben erwähnten Schachtner nach dem Französischen bearbeitet, woraus man schließen möchte,

1) Nissen, welcher von dem „bekannten Freunde der Mozartschen Familie, Dr. Mesmer" spricht, hat offenbar den berühmten Magnetiseur im Sinne, allein mit Unrecht. Der hier gemeinte Mesmer war Normalschulinspector, ein wunderlicher Kauz, wie mir in Wien berichtet wurde, der durch eine Grille den frühen Tod seiner beiden Töchter verschuldet haben soll. Er war musikalisch und spielte, wie L. Mozart berichtete (21. Aug. 1773) vortrefflich die Glasharmonika, welche durch Miß Davies in Mode gekommen war, als der Einzige, der es ordentlich gelernt hatte. Von seinem Sohn schrieb später Wolfgang (28. März 1781): „Er spielt magnifique — nur daß er aus Einbildung schon genug zu können faul ist — hat auch viel Genie zur Composition — ist aber zu träg sich damit abzugeben — das ist seinem Vater nicht recht." Als Mozart 1781 nach Wien kam, suchte er gleich die Familie Mesmer auf und fand dort freundliche Aufnahme. Indessen behagte es ihm dort bald nicht mehr; Mesmer war, wie er seinem Vater schrieb (13. Juli 1781) ein großer Gönner Righinis, der dort wohnte, „und die gnädige Frau noch mehr." Noch später schrieb er seiner Schwester (15. Dec. 1781), das Haus sei nicht mehr wie früher, und es sei ihm wenig daran gelegen dort umsonst zu speisen, denn das könne er an vielen Orten.

2) So heißt eine Vorstadt Wiens.

daß die Composition in Salzburg wenigstens schon angefangen, wenn auch vielleicht nicht ganz vollendet worden sei[3].

Wir müssen hier zurückgehen auf J. J. Rousseaus Intermezzo Le devin du village, über dessen Entstehung er im achten Buch seiner Confessions berichtet. Die Freude, welche ihm während seines Aufenthaltes in Italien die lebendigen heiteren Darstellungen der opera buffa gemacht hatten, wurde im Jahr 1752 bei einem Aufenthalt in Passy durch das Zusammensein mit einem eifrigen Musikfreund Musard, der diesen Geschmack theilte, lebhaft wieder aufgefrischt. Dies erweckte in ihm den Gedanken, etwas Aehnliches für die französische Bühne zu schaffen; in wenig Tagen wurde der Plan des Stücks, Text und Musik zu einigen Couplets entworfen, binnen sechs Wochen war Gedicht und Composition des Ganzen vollendet. Bei einer Privatprobe, welche Duclos veranstaltete, machte die Operette großes Aufsehen und erregte auch die Aufmerksamkeit des Intendant des menus plaisirs, de Cury, welcher die Aufführung derselben bei Hofe verlangte und durchsetzte. Zweimal, am 18. und 24. October 1752, wurde sie in Fontainebleau vor dem König aufgeführt und machte den größten Eindruck; dann wurde sie in Paris öffentlich von der académie royale de musique am 1. März 1753 gegeben, und erntete gleich großen und allgemeinen Beifall[4]. Vom König an, der „mit der schlechtesten Stimme

3) Nissen sagt bestimmt daß der Text von Schachtner war, die Mozartsche Partitur giebt keinen Verfasser an. Ich kann mich indessen kaum des Verdachts erwehren, daß hier ein Irrthum sei und Mozart den bald zu erwähnenden Text von Weißkern (s. S. 119) componirt habe.

4) Le devin du village est un intermède charmant dont les paroles et la musique sont de M. Rousseau schreibt Grimm 23. Juni 1753 an Gottsched (Danzel Gottsched S. 351). So nennt er es auch 15. Dec. 1753 (corr. litt. I p. 92 f.) intermède agréable, qui a eu un très-grand

seines ganzen Königsreichs den ganzen Tag sang: j'ai perdu mon serviteur" hatte alle Welt die Couplets der Operette im Munde, die in einem seltenen Grade populär wurde und länger als 70 Jahre sich auf den Bühnen Frankreichs erhalten hat [5].

Die Handlung könnte nicht einfacher sein. Colette, ein Landmädchen, ist trostlos daß ihr Liebhaber Colin sie verlassen hat und sucht einen Wahrsager auf, der ihr rathen und helfen soll. Er erklärt ihr, daß die Herrin des Gutes Colin in ihre Netze verstrickt habe, im Herzen aber liebe er sie noch und werde sie wieder aufsuchen, dann müsse sie aber durch verstellten Kaltsinn ihn strafen und seine Liebe neu anfeuern; sie verspricht es. Colin tritt dann auf: er sei von seinem Wahn geheilt und kehre zu seiner Colette zurück. Als der Wahrsager ihm erklärt, sie liebe nun einen anderen, fleht er ihn um Hülfe an; dieser verspricht durch einen Zauber Colette herbeizuru-

succès à Fontainebleau et à Paris, und noch im Febr. 1754 intermède français très-joli et très-agréable (ebend. p. 112 f.). Später übergeht er es stets, wenn von Rousseaus musikalischen Leistungen die Rede ist und nennt nur dessen verunglückte Oper les Muses galantes. Rousseau giebt ihm sogar Schuld, daß er durch einen unwürdigen Kniff den Verdacht verbreitet habe, als sei die Musik nicht wirklich von ihm. Einige behaupteten die Musik sei von Gauthier, einem im Jahr 1697 verstorbenen Provencalen, andere schrieben sie Garnier, einem Componisten in Lyon zu (A. M. Z. XIV S. 469). Mit Recht bemerkt aber Fétis, daß die Consolations des misères de ma vie, welche nach Rousseaus Tode erschienen, keinen Zweifel lassen, daß er die Operette wirklich componirt habe. Die geringschätzige Aeußerung Rousseaus gegen Weiße (Selbstbiogr. S. 73) über dieselbe war wohl nicht so ernst gemeint; sie stimmt keineswegs zu dem Werth, den er in den Confessions darauf legt.

5) Noch 1819 und 1821 wurde die Operette in Paris mit dem größten Beifall gegeben, zum Erstaunen deutscher Musiker, welche diesen Beifall zu der Zeit nicht begreiflich fanden (A. M. Z. XXI S. 841. XXIII S. 141).

fen, dann möge er selbst sein Heil bei ihr versuchen. Colette erscheint und spielt mit Mühe die Spröde; als er darauf verzweiflungsvoll sich entfernt, ruft sie ihn zurück, und es erfolgt die Versöhnung und erneuerte Versicherung der Liebe und Treue. Der Wahrsager holt sich seinen Dank und Lohn und an dem Glück der Liebenden, das sich in verschiedenen Couplets ausspricht, nehmen die versammelten Landleute Theil.

Der einfache und zarte Ausdruck einer naiven Empfindung, welcher in dem Gedicht herrscht, spricht sich auch in der Musik aus. Wenn gleich in der Behandlung des Technischen hie und da der Dilettant sich sogar durch grobe Fehler verräth, so zeigt sich doch in den Melodien ein natürliches Gefühl und eine Anmuth, welche man auch heute noch als wahr und rührend empfindet, und deren außerordentliche Wirkung in damaliger Zeit man sehr wohl begreift. Rousseau, der mit Recht das Hauptgewicht auf die Einheit des Tons in diesem kleinen Gemälde legte, begnügte sich nicht die Couplets durch fließende wohllautende Melodien auszustatten, sondern wandte die größte Sorgfalt auf die Wiedergabe des Dialogs durch ein Recitativ, welches der Sprache frei und flüssig folgte, und eine naturgemäße aber künstlerisch ausgebildete Declamation darstellte[6]. Er suchte auch hier an die Stelle des eintönigen, in einzelnen Momenten heftig aufschreienden Recitativs der französischen Oper, welches dem Psalmodiren (plain-chant) ähnlich geworden war, ein dem italiänischen nachgebildetes aber der französischen Sprache angemessenes Recita-

6) Ueber das Recitativ spricht Rousseau sowohl im dictionnaire de musique als in der Lettre sur la musique française (oeuvr. XI p. 296 ff.) ausführlicher und meist durchaus treffend. Es ist unglaublich, mit welcher Genauigkeit er den Vortrag seiner Recitative bis ins geringste Detail angiebt; man sieht daß er den Sängern für den musikalischen Ausdruck gar kein Gefühl zutraute.

tiv zu setzen. Man wagte es nicht bei der ersten Aufführung auch diese Neuerung einzuführen und setzte an dessen Stelle ein von dem ersten Sänger Jelyotte nach alter Weise componirtes Recitativ, ebenso wurde auch Rousseaus dem italiänischen Geschmack nachgebildete Ouverture erst bei der öffentlichen Aufführung gespielt. Mit dem Versuch aber auch dem nach der üblichen Sitte auf die Operette folgenden Ballet (divertissement) einen entsprechenden einheitlichen Ton und Charakter zu geben drang er nicht durch.

Die Aufführung von Rousseaus Oper fiel zusammen mit dem ersten Auftreten der italiänischen opera buffa, welche jene lebhaften Angriffe gegen die alte französische Oper hervorrief, bei denen Rousseau ebenfalls die Hauptperson spielte. Aber mit Recht durfte er sich rühmen daß der Vergleich mit den italiänischen Opern, die ihm zum Muster gedient hatten, am besten die Selbständigkeit seiner Schöpfung herausstellte, indem er nur im Allgemeinen durch sie angeregt, seiner Individualität und dem französischen Nationalcharakter gemäß seine Operette gestaltet und ihr eben dadurch jenen eigenthümlichen Ton verliehen hatte.

Der allgemeine und tiefe Eindruck, welchen die Oper Rousseaus machte, zeigt sich nicht allein in zahlreichen Opern, welche den hier angeschlagenen Ton aufzunehmen und weiter zu führen suchten[7], sondern auch in einer Parodie, welche noch in demselben Jahre aux Italiens[8] gegeben

7) Z. B. Rose et Colas; Annette et Lubin; La clochette.

8) Die Comédie italienne, welche seit 1717 eingerichtet war, ist wohl von jener Opera buffa zu unterscheiden, welche auf kurze Zeit in Paris bestand. Ursprünglich für das eigentlich italiänische Lustspiel mit seinen nationalen Masken bestimmt, bildete sich hier aus den eingelegten Liedern und Tänzen die französische komische Oper aus. Besonders Parodien waren ein sehr beliebtes Genre aux Italiens, die häufig gegen die große Oper der aca-

wurde[9]. Die Parodie führt den Titel: Les amours de Bastien et Bastienne und ist verfaßt von Harny, der auch andere komische Operntexte gemacht hat[10], und Mad. Favart[11], einer vortrefflichen Sängerin und Schauspielerin, welche um diese Zeit bei der comédie italienne engagirt war und besonders durch die Rolle der Bastienne ihren Ruf begründete. Der Spaß dieser Parodie besteht darin, daß nicht ideale sondern wirkliche Landleute darin auftreten, die im gemeinen Patois reden und singen[12], deren Gefühle und Empfindungen daher auch dem Ausdruck entsprechend auf das Niveau des natürlich Gemeinen herabgestimmt sind; die Musik ist aus beliebten Melodien zusammengesetzt. Eigentlicher Spott auf das Original ist weder im Ganzen noch in einzelnen Pointen bemerkbar, auch wohl schwerlich beabsichtigt, wie

démie royale de musique gerichtet waren; welcher dieses Theater, das am meisten Beifall fand, eine Entschädigung von 35000 Frcs. jährlich zahlen mußte. Vgl. Grimm corr. litt. VI p. 229 ff.

9) Vor mir liegt ein in Amsterdam 1758 gedrucktes Textbuch, welches auf dem Titel die Bemerkung hat: représenté à Bruxelles dans le courant du mois de Novembre 1753 par les Comédiens françois sous les ordres de Son Altesse Royale. Es muß also schon früher in Paris gegeben worden sein.

10) Grimm berichtet über ihn nicht allzu vortheilhaft (corr. litt. IV p. 400. 417).

11) Marie Justine-Benoite du Ronceray, geb. in Avignon 1727, betrat als Mlle. Chantilly die Bühne und heirathete den als Verfasser zahlreicher komischer Opern bekannten Favart. Man glaubte, daß sie an mehreren derselben Antheil habe, so wie der Abbé Voisenon für ihren Helfer galt. Sie starb 1772. Grimm macht bei ihrem Tode eine sehr ungünstige Beschreibung von ihr (corr. litt. VII p. 463 ff.).

12) Im Jahr 1754 wurde eine Pastorale Daphnis et Alcimadure im Dialect von Languedoc, eine Bearbeitung der dort volksthümlichen Opéra de Frontignan, von Mondonville erst bei Hofe dann öffentlich gegeben (Grimm corr. litt. I p. 218 ff. 289), und später auch französisch bearbeitet (ebend. V p. 445 f.).

denn auch Rousseau nirgend davon spricht, da er doch keinen Angriff vergißt, der je auf ihn gemacht war. Es kam wohl lediglich darauf an durch den Contrast eine komische Wirkung hervorzubringen und von einem beliebten Stück auf diese Weise Vortheil zu ziehen.

Diese Parodie ist es, welche Schachtner zu einer deutschen Operette bearbeitete[13]. Während im Original kein Dialog ist, sondern das Ganze eine fortlaufende Kette an einander gereihter Lieder bildet, ist in der deutschen Bearbeitung ein versificirter Dialog hergestellt, der durch einzelne Arien und Duette an der geeigneten Stelle unterbrochen wird[14]. Diesen Dialog hat Mozart in den ersten Scenen als Seccorecitativ componirt — wie man aus dem Manuscript sieht, nachdem das Uebrige schon fertig war —, nachher aber wieder aufgegeben; wie weit äußere, durch die Aufführung bei Mesmers veranlaßte Gründe den einen wie den andern Entschluß bestimmt haben, weiß ich nicht. Was nun bei der französischen Parodie beabsichtigt ist und mit Geschick behandelt eine komische Wirkung macht, das ist hier die unfreiwillige Folge des Mangels an Sinn und Bildung für Poesie[15]. Nicht nur unbeholfen sind Vers und Ausdruck sondern so platt und roh, daß man sich den allgemeinen Ton der Bildung und des Ge-

13) Er ist nicht der erste; schon im Jahr 1764 wurde in Wien Bastien und Bastienne, ein Singspiel von Weiskern gegeben (Müller zuverl. Nachr. I S. 31), das im Jahr 1770 auch in Brünn (ebend. II S. 213) und 1772 in Prag (ebend. II S. 163) aufgeführt ward. Ueber die Musik wird nichts Näheres berichtet, es war wohl vaudevilleartig mit Liedern.

14) Diese Musikstücke entsprechen nicht denen in Rousseaus Oper, die wohl der Bearbeiter gar nicht gekannt hat. Manche Arien haben wahrscheinlich mehrere Verse gehabt, von denen Mozart nur den ersten untergesetzt hat. Die Operette enthält 11 Arien, drei Duette und ein Terzett.

15) Ich stelle hier die drei Bearbeitungen der ersten Arie einander gegenüber:

schmacks vergegenwärtigen muß um zu begreifen daß die Oper in einem angesehenen Hause aufgeführt werden konnte[16].

Rousseau.	Harny. (Air: J'ai perdu mon âne)
J'ai perdu tout mon bonheur;	J'ons pardu mon ami!
J'ai perdu mon serviteur;	Depis c' tems-là j'nons point dormi,
Colin me délaisse.	Je n' vivons pû qu' à d'mi.
Hélas! il a pu changer!	J'ons pardu mon ami,
Je voudrois n'y plus songer:	J'en ons le coeur tout transi,
J'y songe sans cesse.	Je m' meurs de souci.

Schachtner.

Mein liebster Freund hat mich verlassen,
Mit ihm ist Schlaf und Ruh dahin;
Ich weiß vor Leid mich nicht zu fassen,
Der Kummer schwächt mir Aug' und Sinn.
Vor Gram und Schmerz
Erstarrt das Herz,
Und diese Noth
Bringt mir den Tod.

16) Einige Proben werden genügen. Bastienne singt:

Ganz allein
Voller Pein
Stets zu sein
Ist kein Spaß
Im grünen Gras!

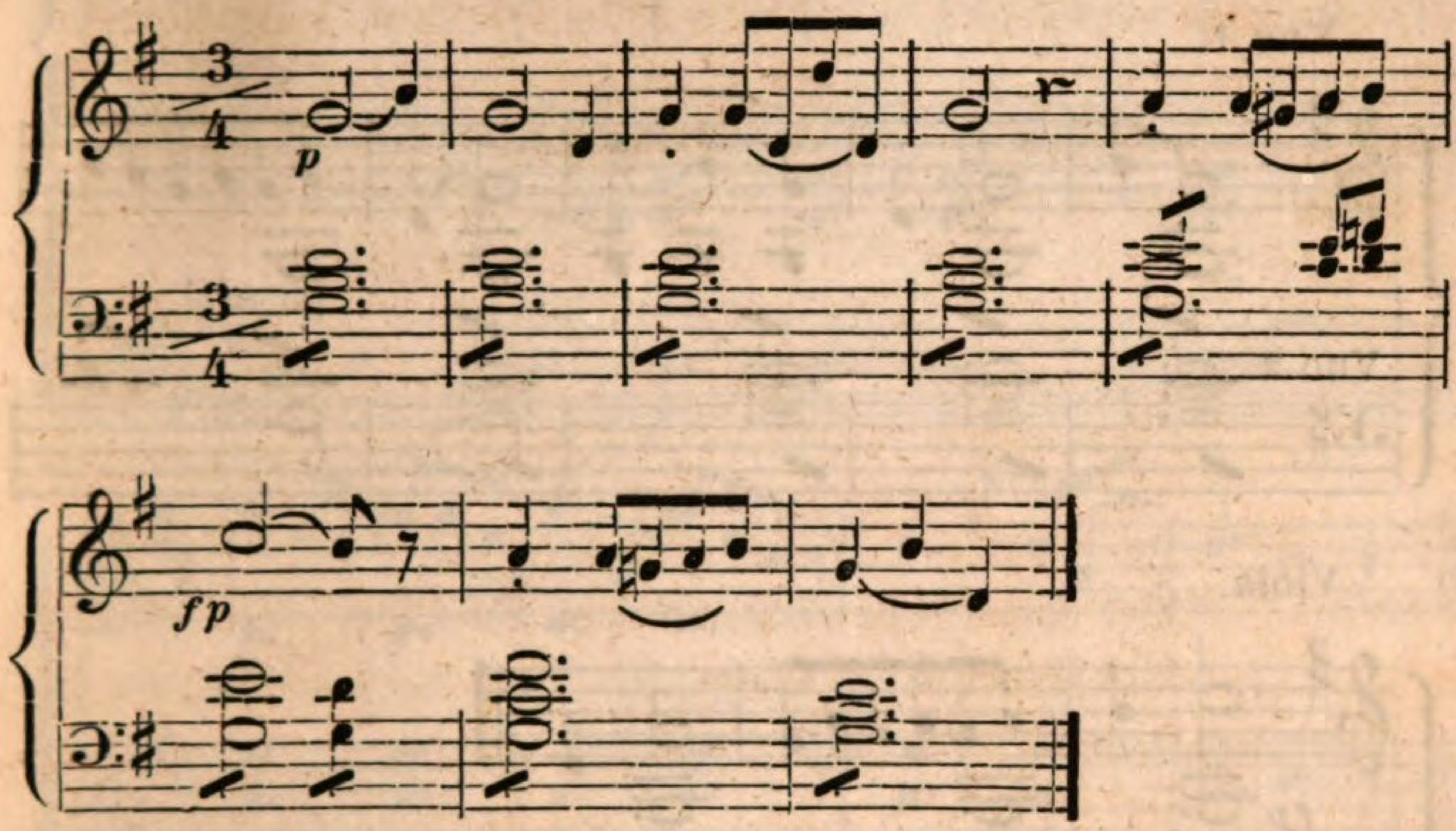
und Bastien:

Geh, du sagst mir eine Fabel,
Bastienne trüget nicht.
Nein, sie ist kein falscher Schnabel,
Welcher anders denkt als spricht.

Zum Schluß singen alle drei:

Lustig, preist die Zaubereien
Von Colas dem weisen Mann!
Uns vom Kummer zu befreien
Hat er Wunderḱheut gethan.
Auf! stimmt sein Lob an!
Er stift't diese Hochzeitsfeier.

Mozart hat in seiner Musik den Charakter des Schäferspiels durchweg festgehalten und wo es schicklich war auch äußerlich angedeutet. Die Instrumentaleinleitung (Intrada), ein Allegro 3/4 von etwa 70 Tacten beginnt mit einem pastoralen Thema



das nur durch einige rasche von Oboen und Hörnern unterstützte Figuren unterbrochen wird, welche offenbar die Stö-

---

O zum Geier
Welch trefflicher Mann!

Auch Zweideutigkeiten glaubt Schachtner stärker auftragen zu müssen. Wenn es im Französischen heißt

Colas. S'rais-vous reconnaissante?
Bastienne. Autant qu'il vous plaira.
Colas. Ah! qu'lle est innocente!

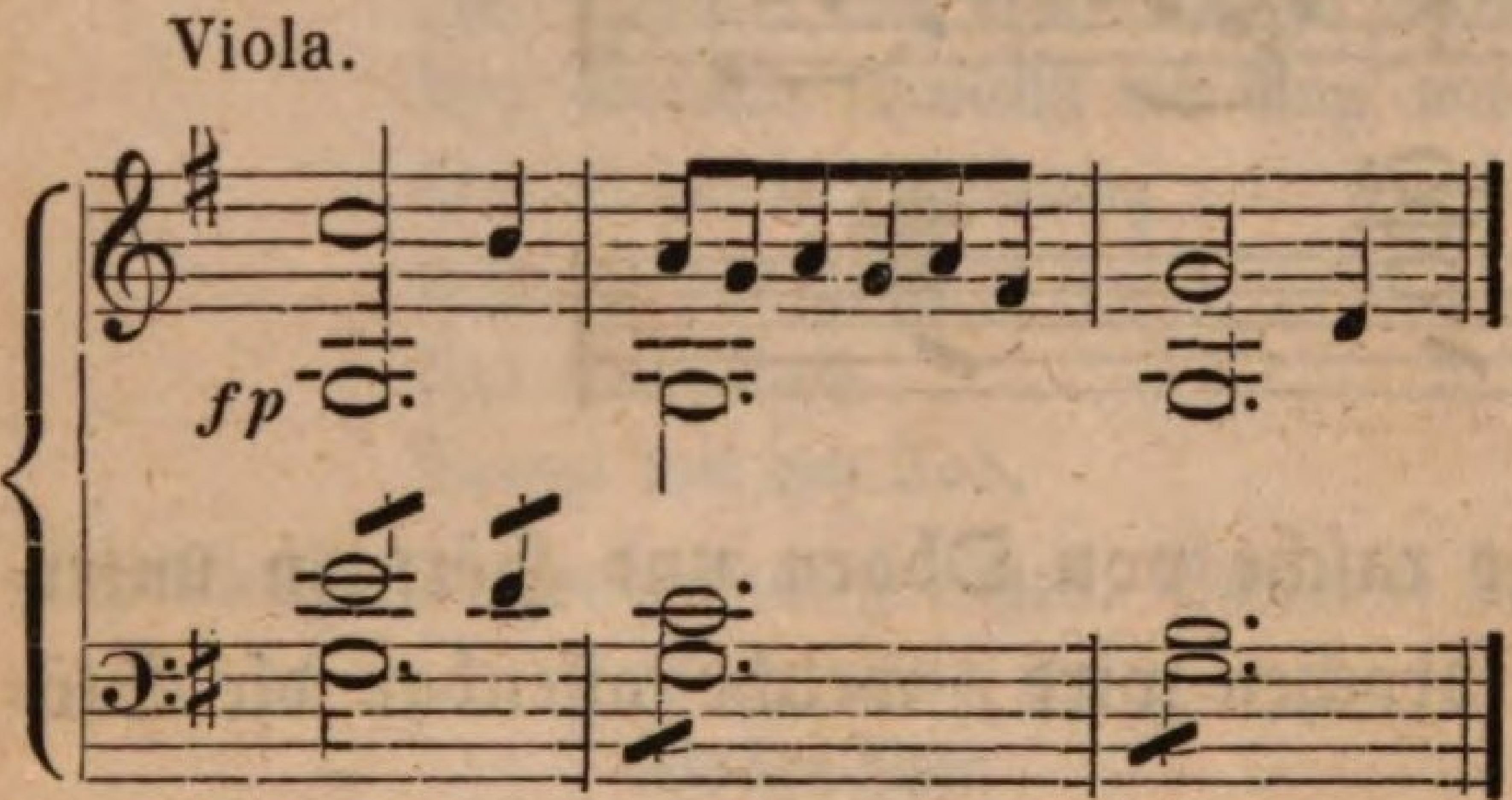
so lautet es im deutschen Text

Colas. Wirst du mir auch dankbar leben?
Bastienne. Ja, mein Herr, bei Tag und Nacht.
Colas. O die Unschuld!

Vergleicht man damit etwa die Proben welche Hiller (über Metastasio S. 17 ff.) aus einer in Wien 1769 erschienenen Uebersetzung des Metastasio anführt, so wird man Verwandtes genug finden.

rung des ruhig heiteren Schäferlebens ausdrücken sollen und verläuft in ein zartes pianissimo, welches die Arie der Bastienne vorbereitet. Daß das Thema „an Beethovens Sinfonia eroica erinnert" bemerkt Holmes, noch größer wird die Uebereinstimmung im Verlauf der Ouverture





wobei hoffentlich Niemand ernstlich an eine wirkliche Reminiscenz denkt. Der Charakter der Melodie wie der Begleitung, das Festhalten des Grundtons oder der Quinte, oft auch beider zusammen, soll den Dudelsack andeuten. Er gebraucht dabei nur die Saiteninstrumente; eine eigenthümliche Klangfarbe bringt er auch dadurch hervor, daß er die erste Geige zu der Melodie den Grundton auf der leeren G oder D Saite angeben läßt. Angedeutet wird dieser pastorale Charakter auch später mitunter im Accompagnement; geradezu nachgeahmt ist der Dudelsack in einem kleinen Satz mit dem Colas auf dem Dudelsack spielend auftritt



Hier hat sich Mozart auch den Spaß gemacht durch das gis den zwischen g und gis liegenden Ton nachzuahmen, welchen Blasinstrumente mit einfachen Röhren dann angeben, wenn sie nicht kunstgemäß behandelt werden [17].

Am bemerkenswerthesten ist auch bei dieser Operette die allgemeine Haltung und Farbe, welche Mozart derselben zu

17) Ein ähnliches Beispiel findet sich in Webers Composition des Voßschen Reigens, Verwandtes auch in Mendelssohns Sommernachtstraum.

geben gewußt hat. Vergleicht man sie mit der finta semplice, so findet man daß beide einem ganz anderen Genre angehören. So wie jene entschieden den Charakter der italiänischen opera buffa, so trägt diese ebenso bestimmt den deutschen Charakter. Nicht allein daß die hergebrachten Formen der italiänischen Oper hier nicht angewandt sind, die Art der Erfindung, der Melodienbildung ist eine andere und unverkennbar liegt das deutsche Lied zum Grunde.

Bekanntlich verfaßte Chr. Fel. Weiße auf Veranlassung Kochs im Jahr 1752 für die Leipziger Bühne eine Bearbeitung der englischen Oper Der Teufel ist los oder Die verzauberten Weiber, welcher bald darauf der zweite Theil Der lustige Schuster folgte. Beide, von Standfuß, dem Correpetitor der Kochschen Truppe in Musik gesetzt, fanden außerordentlichen Beifall[18]. Nachdem Koch nach der durch den siebenjährigen Krieg veranlaßten Unterbrechung im Jahr 1765 wieder nach Leipzig kam, richtete er sein Augenmerk auch auf das Singspiel. Er fand an Joh. Ad. Hiller was ihm vorher gefehlt hatte, einen Componisten von Talent und Eifer. Den ersten Versuch, nachdem er zu Weißes neuer Bearbeitung von Der Teufel ist los eine Anzahl neuer Arien geschrieben hatte, machte er mit Schieblers Oper Lisuart und Dariolette, welche am 25. Nov. 1766 aufgeführt wurde[19], dann

18) Weiße Selbstbiographie S. 25 ff. 41. Blümner Geschichte des Theaters in Leipzig S. 98 ff. Bekanntlich richteten Gottsched und seine Frau, welche Grimms Propheten von Böhmischbroda übersetzte und mit beißenden Bemerkungen gegen die Kochsche Oper ausstattete, ihre Angriffe gegen diese Aufführungen, welche ihnen so übel bekamen (Blümner a. a. O. Danzel Gottsched S. 172 ff.). Neben deutschen Singspielen gab Koch auch italiänische Intermezzi; vgl. Cäcilia VIII S. 277 ff.

19) Blümner a. a. O. S. 159. Hiller wöchentl. Nachr. I S. 219. vgl. Göthe XVII S. 295.

vereinigte er sich mit Weiße. Dieser hatte bei seinem Aufenthalt in Paris für die komische Oper aux Italiens eine große Vorliebe gefaßt; seine ersten Opern Lottchen am Hofe[20] und Die Liebe auf dem Lande[21] sind Nachbildungen französischer Originale[22], denen dann selbständige Singspiele folgten. Hiller, nicht nur ein tüchtiger Musiker, sondern wohl unterrichtet und denkend, und ein Mann von patriotischer, deutscher Gesinnung, war mit Interesse den Bestrebungen gefolgt in Paris der italiänischen Musik Eingang zu verschaffen und sie mit den Forderungen des französischen Geschmacks zu versöhnen. Mit Lebhaftigkeit ergriff er den Gedanken auf ähnlichem Wege eine nationale deutsche Oper zu begründen[23]. Er leugnete daß die deutsche Sprache zum Gesange ungeschickt sei, wenn nur die Dichter sich Mühe geben wollten sie der Musik angemessen zu behandeln, und wenn man für den deutschen Gesang mit derselben Sorgfalt Künstler bildete wie für den italiänischen. „Er würde dem Vaterlande Glück wünschen, wenn man die Oper Lisuart und Dariolette als den Vorboten eines ernsthaften Geschmacks auf der Singbühne ansehen dürfte und sich Hoffnung machen könnte, jene großen Leidenschaften, jene Heldentugenden einst an der Stelle gemeiner Thorheiten und Ungezogenheiten des Pöbels glänzen

---

20) Lottchen (oder das Bauermädchen) am Hofe, eine Bearbeitung von Ninette à la cour (von Duni 1755), wurde Anfang 1767 zuerst gegeben (Hiller wöchentl. Nachr. I S. 376).

21) Die Liebe auf dem Lande, bearbeitet nach Anette et Lubin mit La clochette (von Duni 1766) verbunden, wurde zuerst am 18. Mai 1768 aufgeführt (Hiller wöchentl. Nachr. I S. 368).

22) Weiße Selbstbiogr. S. 102 ff.

23) Die deutschen komischen Opern Keisers scheinen nicht über Hamburg hinausgekommen zu sein; von einem Anknüpfen an dieselben kann nicht die Rede sein; vgl. Lindner, die erste stehende deutsche Oper S. 123 ff.

und durch die Musik verschönert zu sehen" [24]. Da ohne Frage der deutsche Geschmack dem italiänischen am nächsten stehe, die Franzosen aber in der dramatischen Behandlung des Stoffes den Italiänern überlegen wären, so würde ein französischer Plan in italiänische Form umgegossen den Deutschen am meisten zusagen. Vor allen aber sollten die Deutschen ihr eignes Genie, ihren eignen Geschmack zu Rathe ziehen und nicht am Nachahmen kleben. Gute deutsche Sänger, geschickte und aufmerksame Dichter, glückliche und mit Geschmack arbeitende Componisten, an denen es in Deutschland selbst nach dem Geständniß des Auslandes weniger als jemals fehle, könnten wohl endlich gute deutsche Singspiele schaffen, wenn das deutsche Vaterland die Augen mehr auf seine Kinder werfen wollte [25]. Hiller begnügte sich daher nicht mit Liedern, sondern suchte, wo es den Ausdruck tieferer Empfindungen galt, wo die Handlung in eine höhere Sphäre als die des gewöhnlichen Lebens trat, die kunstmäßig ausgebildeten Formen der italiänischen Oper zweckmäßig modificirt anzuwenden. Hier fand er aber nicht nur an den schwachen Kräften der Schauspieler sondern auch an der Abneigung Kochs ein Hinderniß, der alle Musik so leicht und populär als möglich haben wollte. Durch den Charakter der Weißeschen Opern und die Sphäre, in welcher sie sich meistens bewegten, wurde dann von selbst eine Art von Compromiß herbeigeführt [26].

---

24) Wöchentl. Nachr. I S. 219. Der Dichter der Oper erklärte sie für eine romantische und machte darauf aufmerksam, daß neben der ernsten Helden- und Götteroper wie der komischen Oper, durch Benutzung des romantischen Epos auch die romantische Oper mit Erfolg ausgebildet werden könne (ebend. II S. 135 ff.).

25) Wöchentl. Nachr. I S. 253 ff., ein Aufsatz, der wenn er nicht von Hiller selbst ist, doch seine Ansichten wiedergiebt. Vgl. ebend. III S. 59 f.

26) Hiller Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten S. 311 f.

Deutsche Singspiele und Operetten waren auch in Wien und bei den herumziehenden Schauspielertruppen nicht ungebräuchlich; wissen wir doch daß J. Haydn im Jahr 1751 oder 1752 für Kurz-Bernardon die komische Oper Der krumme Teufel componirte, die noch 1771 in Prag aufgeführt wurde (Müller zuverl. Nachr. II S. 158), Weißkerns Bastien und Bastienne ist bereits genannt, andere Singspiele kommen auch sonst vor, und Hillers Lisuart und Dariolette wurde am 6. Januar 1767 in Wien gegeben (Müller zuverl. Nachr. I S. 35). Vereinzelt steht also Mozarts Versuch nicht da, wie weit aber jene früheren komische Opern oder die Hillersche unmittelbar auf die Entstehung von Bastien und Bastienne Einfluß gehabt haben, weiß ich nicht zu sagen. So sehr der Text auch noch jenen plumpen und derben Stücken verwandt ist, so spricht sich in Mozarts Musik entschieden dieselbe Richtung aus, welche Hiller verfolgte. Einfachheit und Natürlichkeit im Ausdruck der Empfindung war durch den Gegenstand geboten, der Gesang ist ohne alle Coloratur und Fioritur[27]; der Charakter der Mu-

Mit der Entwickelung der deutschen Operette war später Hiller durchaus nicht zufrieden, er schrieb im Jahr 1786 daß sie, ob sie gleich seit ihrer Entstehung durch so viele Hände gegangen sei doch keine höhere Vollkommenheit erhalten habe, so daß die ersten vor zwanzig Jahren gedichteten komischen Operetten immer noch bei weitem die besten wären (über Metastasio S. 6 f.).

27) Es ist bemerkenswerth daß der in der italiänischen Arie damals fast zur allgemeinen Regel gewordene Schlußfall



in dieser Operette höchstens ein- oder zweimal angewendet ist.

sik, der Melodiebildung ist, wie schon bemerkt, entschieden deutsch, meist liedartig; wo eine mehr ausgebildete Form hervortritt, ist wohl der Einfluß der italiänischen Oper zu erkennen, allein sie ist wesentlich vereinfacht. Die eigentliche Form der Arie in zwei Theilen, mit Wiederholung des ersten oder beider und den dabei üblichen Veränderungen, ist gar nicht angewendet; und wenn eine Arie aus zwei Theilen besteht, so hat sie kein da Capo[28]. Die Erfindung ist im Ganzen nicht glänzend, es kommen keine Stücke von so hoher Bedeutung vor, wie einzelne in der italiänischen Oper sich finden; die geringere Gewandtheit läßt vermuthen, daß die deutsche Operette eine frühere Arbeit ist[29]; hie und da sind kleine Stockungen im Rhythmus und in der Harmonie, auch gelegentlich einige altmodische Wendungen bemerkbar. Indessen sind das zum Theil Mängel, die nur dem späteren Mozart gegenüber als solche erscheinen, nicht an dem Werk eines zwölfjährigen Knaben. Daneben fehlt es nicht an Stellen von großer Lieblichkeit und Anmuth und zarter Naivetät, die Harmonie ist nicht selten gewählt, für jene Zeit selbst kühn, und besonders ist es auch hier der Ausdruck der einfachen Empfindungen des Herzens, der am besten gelingt. Das Talent dramatischer Charakteristik verläugnet sich nicht, die drei Figuren sind bestimmt gezeichnet, manche kleine komische Effecte sind mit einem gewissen kindlichen Behagen herausgehoben z. B. die Arie, in welcher Colas sein Hocuspocus treibt, das Duett, in welchem Bastienne auf alle verzweiflungsvollen Entschlüsse Bastiens immer nur erwiedert: Viel Glück! u. a. m. Die technische Ausführung ist ebenfalls sehr einfach. In den

28) Dies hebt auch Hiller als charakteristisch an seiner Behandlungsweise hervor (wöchentl. Nachr. I S. 376. II S. 118).

29) Das Seccorecitativ, welches zuletzt geschrieben ist, ist mit großer Gewandtheit und Sicherheit behandelt.

Duetts und dem Schlußterzett sind die Stimmen nicht künstlich verschlungen, sondern sie lösen einander ab oder gehen einfach harmonisch neben einander her; nur ein einzigesmal kommt ein kurzer imitatorischer Einsatz vor. Ebenso ist auch die Begleitung des Orchesters sehr einfach. Nur ganz ausnahmsweise tritt es, auch nur mit einer durchgeführten Figur selbständig auf, gewöhnlich geht es mit der Singstimme, zu welcher ein einfacher aber meist gut geführter Baß gesetzt ist; die übrigen Stimmen füllen die Harmonie aus, selten treten sie dabei mit einer gewissen Selbständigkeit hervor. Wesentlich ist die Begleitung dem Saitenquartett überlassen. Zwar wird dieses noch durch Oboen — einmal durch zwei Flöten — und Hörner verstärkt, aber diese füllen meistens nur die Harmonie, besonders die Oboen, welche nie gebraucht werden um eine Melodie selbständig zu führen oder auch nur hervorzuheben. Eigenthümlicher sind schon die Hörner verwandt; nicht nur ist von den gehaltenen Tönen mitunter ein wirksamer Gebrauch gemacht, in der zweiten Arie der Bastienne „Ich geh jetzt auf die Weide" sind sie sehr einfach aber doch obligat und recht hübsch gebraucht.

Wenn diese Operette von dem Talent und der Bildung des jungen Componisten uns eine günstige Vorstellung giebt, so steigert sich dieselbe sehr, wenn man die deutsche Oper mit der gleichzeitigen italiänischen vergleicht und sich vergegenwärtigt, was es sagen will, daß ein zwölfjähriger Knabe nicht allein mit gleicher Gewandtheit und Sicherheit die verschiedenen Formen handhabt, eine frische Productionskraft und Talent für Charakteristik zeigt, sondern feines Gefühl und richtigen Takt für die künstlerische und nationale Grundverschiedenheit der deutschen und italiänischen Oper in der Behandlung des Ganzen und Einzelnen bewährt. Merkwürdig, wie er bei seinen ersten dramatischen Versuchen schon die

beiden Pole fixirt, welche einander diametral entgegengesetzt in seiner künstlerischen Individualität neutralisirt werden sollten.

Diese Privataufführung einer Oper konnte für die fehlgeschlagene Hoffnung die finta semplice auf der Bühne zu sehen freilich keinen Ersatz geben; indessen sollte L. Mozart die Genugthuung haben, daß sein Sohn noch in Wien öffentlich eine Composition aufführte. Sie waren mit Pater Parhammer[30] bekannt geworden, der sie mitunter zu Tisch zu sich einlud. Dort sah sie der Kaiser als er den Grundstein zu der neuen Waisenhauskirche legte und unterhielt sich mit Wolfgang über seine Oper. Dies mag mit dazu beigetragen haben, daß ihm zur Benediction der Kirche die Composition einer solennen Messe nebst dem Offertorium und eines Trompetenconcerts für einen Knaben aufgetragen wurde[31]. Am 7. December 1768 fand die Aufführung, bei welcher Wolfgang mit dem Taktstock dirigirte, in Gegenwart des kaiserlichen Hofes Statt und machte, wie der Vater nach Hause schrieb, das wieder gut, was die Feinde durch Verhinderung der Oper zu verderben trachteten, da sie den Hof und das zahlreich versammelte Publicum überzeugten, daß Wolfgang als Componist mit Ehren bestehen könne.

30) Ign. Parhammer, geb. 1715, trat nach vollendeten Studien 1734 in den Jesuiterorden, wurde 1746 in Wien zum Doctor der Theologie promovirt, dann Missionär der Wiener Diöcese, 1756 Obervorsteher aller Missionen in Oesterreich und Kärnthen, 1758 Beichtvater des Kaiser Franz I. Im folgenden Jahr wurde ihm die Leitung des Waisenhauses übertragen, welchem er eine Reihe von Jahren mit großer Auszeichnung vorstand. In allen von den Jesuiten geleiteten Anstalten der Art in Deutschland wurde nach Art der venetianischen Anstalten die musikalische Ausbildung der Waisen zunächst zur Verwendung beim Gottesdienst mit Sorgfalt betrieben (Burney Reise II S. 107), und hier mit solchem Erfolg daß Kaiser Joseph sie für seine Oper zu nutzen beabsichtigte (Müller Abschied von der Bühne S. 237). Parhammer starb 1780.

31) Die Messe ist in Andrés Verzeichn. n. 4.

Beilagen.

I — IV.

I.

Wolfgang Mozarts Schwester, Maria Anna Walburga Ignatia, in der Familie und unter den Bekannten Nannerl genannt, war am 30. Juli 1751 geboren und also fünf Jahr älter als er. Sie zeigte schon frühzeitig ein so entschiedenes Talent zur Musik, daß sie unter der Anweisung des Vaters die außerordentlichsten Fortschritte machte und bei den ersten Kunstreisen der Familie Mozart in den Jahren 1762, 1763—1766, und 1767 als eine Klavierspielerin auftrat, welche sich mit den ersten Meistern messen konnte, und nur gegen die unerhörten Leistungen ihres jüngeren Bruders zurücktrat. Nicht allein der Vater schreibt (London 8. Juni 1764): „Genug ist es, daß mein Mädel eine der geschicktesten Spielerinnen in Europa ist, wenn sie gleich nur zwölf Jahre hat"; sondern die Berichte Anderer stimmen damit vollständig überein (Beil. III, 1, 2). Während des Aufenthalts im Haag im October 1765, wurde sie von einer heftigen Krankheit ergriffen, welche sie an den Rand des Grabes brachte; zur großen Freude der Aeltern welche an ihrem Aufkommen verzweifelten, erholte sie sich wieder[1]. Im Nov. 1767 wurde sie in Olmütz mit Wolfgang zugleich von den Blattern befallen, die sie ebenfalls glücklich überstand.

---

1) Der Brief L. Mozarts (Haag 5. Nov. 1765) ist zu charakteristisch um ihn hier nicht mitzutheilen.

„Ich mußte wider meine Neigung nach Holland gehen, um da, wo nicht gar meine arme Tochter zu verlieren, doch schon fast in den letzten

Bei den späteren Kunstreisen nach Italien begleitete sie den Vater und Bruder nicht mehr, sondern blieb bei der Mutter da=

Zügen liegen zu sehen. So weit war es mit ihr gediehen. Ich bereitete sie zur Resignation in den göttlichen Willen. Sie erhielt nicht nur das heilige Abendmahl, sondern auch das heilige Sakrament der letzten Oelung. Hätte Jemand die Unterredungen gehört, die ich, Frau und Tochter hatten, und wie wir letztere von der Eitelkeit der Welt, von dem glückseligen Tode der Kinder überzeugten, so würde er nicht ohne nasse Augen geblieben seyn, da inzwischen Wolfgang sich in einem anderen Zimmer mit seiner Musik unterhielt."

„Zuletzt sandte mir die Prinzessin von Weilburg den ehrlichen alten Professor Schwenkel zu, der die Krankheit auf eine neue Art behandelt. Sehr oft war meine Tochter nicht bey sich, weder schlafend, noch wachend, und sprach immer im Schlafe bald die eine, bald die andere Sprache, so daß wir bey aller Betrübniß manchmal lachen mußten. Dies brachte auch den Wolfgang etwas aus seiner Traurigkeit. Nun kömmt es darauf an, ob Gott meiner Tochter die Gnade giebt, daß sie wieder zu Kräften gelangt, oder ob ein Zufall kömmt, der sie in die Ewigkeit schickt. Wir haben uns jederzeit dem göttlichen Willen überlassen, und schon ehe wir von Salzburg abgereist sind, haben wir Gott inständigst gebeten, unsere vorhabende Reise zu verhindern oder zu segnen. Stirbt meine Tochter, so stirbt sie glückselig. Schenkt ihr Gott das Leben, so bitten wir ihn, daß er ihr seiner Zeit einen ebenso unschuldigen seligen Tod verleihen möge, als sie jetzt nehmen würde. Ich hoffe das Letztere, indem, da sie sehr schlecht war, am nämlichen Sonntage ich mit dem Evangelium sagte: „Domine descende, bevor meine Tochter stirbt", und diesen Sonntag hieß es: „die Tochter schlief, dein Glaube hat dir geholfen." Suchen Sie nur im Evangelium, Sie werden es finden."

„Nun bitte ich wegen meiner Tochter eine heilige Messe zu Maria Plain, eine heil. Messe bei dem heil. Kindel zu Loretto, eine zu Ehren der heil. Walpurgis und zwey zu Passau auf dem Mariahilf=Berge lesen zu lassen. Nun hat mein Mädel auch an die fromme Crescentia gedacht und auch ihr zu Ehren wollen wir eine heilige Messe lesen lassen. Allein da wir noch nicht dergleichen zu thun befugt sind bevor unsere Kirche in Betreff dieser frommen Person etwas decidirt hat, so überlasse ich Ihrer Frau, mit etlichen Patribus Franziscanern ein Consistorium darüber zu halten und die Sache so einzurichten, daß meine Tochter zufrie=

heim. Indessen fuhr sie fort als Klavierspielerin sich auszubilden[2] und konnte auch später mit Recht darauf Anspruch machen als eine Virtuosin zu gelten. Dem Beispiel und Unterricht des Bruders, mit dem sie, wenn er in Salzburg war, fortwährend musicirte, verdankte sie, wie sie das gern und bereitwillig eingestand, das Beste was sie leistete. Leopold theilt seinem Sohne mit (26. Jan. 1778), daß der Violinist Janitsch und der Violoncellist Knese aus der Capelle von Wallerstein, welche zum Besuch in Salzburg waren, „absolute die Nannerl spielen hören wollten. Sie ließen es sich entwischen, daß es ihnen nur darum zu thun war, aus ihrem gusto auf Deine Spielart zu schlüßen, so wie sie sehr darauf drangen etwas von Deiner Composition zu hören. Sie spielte Deine Sonate von Manheim recht treflich mit aller expression. Sie waren über ihr Spielen und über die Composition sehr verwundert. — Sie accompagnirten der Nannerl auch Dein Trio ex B und recht vortrefflich." Er berichtet ihm dann weiter, wie diese Herren vor seinen Leistungen sowohl durch diese Compositionen als durch die Spielart der Nannerl, die immer sagte: „Ich bin nur die Schülerin meines Bruders" die größte Hochachtung bekommen hätten[3]. Wolfgang pflegte ihr auch in späteren Jahren, wenn er abwesend war, seine Klaviercompositionen zu schicken und legte auf ihr Urtheil Werth[4], daher er auch

dengestellt, die Satzungen Gottes und unserer Kirche aber nicht beleidigt werden."

2) Als sie nach München reisen sollte um die finta giardiniera ihres Bruders zu hören, schrieb L. Mozart (16. Dec. 1774): „Ich habe nun eine Wohnung für die Nannerl bei Frau v. Durst. Diese ist 28 Jahr alt, sehr eingezogen und voller Belesenheit und Vernunft: sie leidet keinen Umgang von Schmirbern um sich und ist sehr höflich und angenehm. Nannerl findet da einen eigenen Flügel zu eigenem Gebrauch, auf diesem muß sie fleißig die Sonaten von Paradies und Bach und das Concert von Lucchesi spielen."

3) Auch der Berichterstatter Burneys (Reise III S. 262) rühmt (im Jahr 1772) das Klavierspiel von Marianne Mozart.

4) So schickte er ihr von Manheim eine Sonate, die er für Rosa Cannabich componirt hatte und die ihm sehr lieb war; von Wien aus ein Präludium und eine Fuge, und war, als er seine drei Concerte aus B D und

Berichte und Kritiken, namentlich über Klavierspieler an sie richtete [5].

Auch im Componiren versuchte sie sich; ein Lied, das sie ihrem Bruder nach Rom schickte, setzte diesen in Verwunderung (Beil. V, 19), und Uebungen im Generalbaß machte sie fehlerfrei und zu seiner völligen Zufriedenheit (Beil. V, 14). Später berichtete der Vater (25. Febr. 1778), daß sie trefflich Generalbaß spielen und Präambuliren gelernt habe, da sie einsehe, daß sie nach dem Tode des Vaters für sich und die Mutter werde sorgen müssen. Als ihr Wolfgang von Paris aus ein Präludium schickte [6], stellte sie ihren Vater zum Scherz auf die Probe. Sie hatte es Nachmittags um 4 Uhr bekommen und übte es gleich ein, daß sie es auswendig spielen konnte. Als der Vater um fünf nach Hause kam, sagte sie ihm sie hätte sich etwas ausgedacht, das sie, wenn es ihm gefiele, aufschreiben wolle, und fing das Präludium an. „Ich riß die Augen auf" berichtet Leop. Mozart und sagte: „Wo Teufel hast du diese Gedanken her? Sie lachte und zog die Briefe aus dem Sack."

Schon frühzeitig fing sie an auf dem Klavier Unterricht zu

G dur ihr geschickt hatte, sehr begierig zu hören, welches ihr und dem Vater am besten gefalle. — Auch fremde Compositionen schickte er ihr gelegentlich zu. So schreibt er von München (6. Oct. 1777): „Ich schicke meiner Schwester 6 Duetti a Clavicembalo e Violino von Schuster; ich habe sie hier schon oft gespielt, sie sind nicht übel. Wenn ich hier bleibe, so werde ich auch 6 machen auf diesen gusto, denn sie gefallen hier sehr."

5) Aus früherer Zeit finden sich hinreichende Beispiele in Beilage V; der Bericht über Clementi wird später besprochen werden; hier führe ich nur an, daß Mozart auf Veranlassung der Clementischen Sonaten ihr räth, sich mit den Sexten= und Octavenpassagen nicht gar zu viel abzugeben, damit sie sich dadurch nicht ihre ruhige und stete Hand verderbe, und die Hand ihre natürliche Leichtigkeit, Gelenkigkeit und fließende Geschwindigkeit nicht verliere (Wien 7. Juni 1783).

6) „Ich bitte um Verzeihung, daß ich so spät mit meinem Glückwunsch komme, allein ich habe meiner Schwester doch mit einem kleinen Präambulum aufwarten wollen — die Spielart lasse ich ihrer eigenen Empfindung übrig — dies ist kein Präludium, um von einem Ton in den anderen zu gehen, sondern nur so ein Capriccio, um das Clavier zu probiren" (Paris 20. Juli 1779).

geben; von Mailand aus schrieb ihr Vater (12. Dec. 1772): „Ich lasse der Nannerl sagen, daß sie ihre kleine Schülerin mit Fleiß und Geduld lehren soll; ich weiß daß es zu ihrem eigenen Nutzen ist, wenn sie sich gewöhnt Jemand etwas gründlich und mit Geduld zu zeigen, ich schreibe es nicht umsonst." Später wurde dieser Unterricht eine Erwerbsquelle, die bei den beschränkten Verhältnissen der Familie Mozart sehr erwünscht war; sie war dadurch im Stande für ihre persönlichen Bedürfnisse selbst zu sorgen, und erleichterte auf diese Weise solange sie im Hause des Vaters lebte diesem die Sorgen für ein leidliches Auskommen. Sie galt sogar bei ihrer eigenen Familie für interessirt, und der Vater war freudig überrascht, da sie bei der Nachricht, daß Wolfgang auf seiner Pariser Reise in unerwartete Verlegenheit gekommen sei, ausrief: Gottlob, daß es nichts Schlimmeres ist! obgleich sie wußte, daß um dem Bruder fortzuhelfen ihr eigner Schuldbrief eingesetzt werden mußte. Aber auch sonst zeigt sie sich als ein Mädchen von leicht erregtem, weichem Gefühl, das nicht allein den Verlust der Mutter tief empfand, sondern auch an dem Schicksal des Bruders innigen Antheil nahm, mitunter lebhafteren als ihm grade bequem war, so daß er ihr einmal unmuthig sagen ließ (Manheim 19. Febr. 1778): „Meine Schwester umarme ich von ganzem Herzen, und sie soll nicht gleich über jeden Dreck weinen, sonst komme ich mein Lebtag nimmer zurück" — wofür die gebührende Zurechtweisung von Seiten des Vaters nicht ausblieb.

Uebrigens war das Verhältniß der beiden Geschwister zu einander von Kindheit an das innigste und anhänglichste. Da die übrigen Geschwister frühzeitig gestorben waren, wuchsen sie auf einander allein angewiesen auf; die strenge häusliche Zucht wie die gemeinsamen Reisen, und vor allem die durch Anlage und Erziehung bei beiden gleichmäßig hervortretende Richtung auf die Musik mußten die natürliche Anhänglichkeit der Geschwister erhöhen, da von Eifersucht und Neid in beiden keine Spur war. Wolfgang ließ seine Neigung zu Scherz und Neckerei besonders an der „Schwester Canaglie" aus und die Briefe, welche er auf seinen italiänischen Reisen an sie schrieb (Beil. V) geben reichliche Proben sowohl von der Behaglichkeit, mit welcher er seine Possen mit ihr trieb, als auch von der Harmlosigkeit mit der er sie aufzog, weil sie so gar klug und witzig sei (Beil. V, 31. 50). Auch später hörte dieser Ton einer ausgelassenen, selbst kindischen

Spaßmacherei nicht auf. So schickte er aus Manheim (20. Dec. 1777) folgende Knittelverse:

Meine liebste Sallerl, mein Schatzerl!
Meine liebste Nannerl, mein Schwesterl!
Ich thu mich halt bedanken für deinen Glückwunsch, Engel,
und hier hast ein von Mozart, von den grobeinzign Bengel.
Ich wünsch dir Glück und Freude, wenns doch die Sachen giebt,
und hoff', du wirst mich lieben, wie dich der Woferl liebt;
ich kann dir wahrlich sagen, daß er dich thut verehren,
er luf dir ja in Four, wenns dus thatst a begehren:
ich mein, ich muß so schreiben, wie er zu reden pflegt,
mir ist so frisch vor Augen die Liebe die er hegt
für seine jolie Sallerl, für seine Schwester Nanzerl!
ach, kommt gschwind her ihr Lieben, wir machen gschwind ein Tanzerl!
Es sollen leben alle, der Papa und d' Mama,
die Schwester und der Bruder, huisasa, hupsasa!
und auch d' Maitreß vom Woferl und auch der Woferl selbst,
und das so lange, lange — so lang als er noch krelbst;
so lang als er noch br—zen und wacker sch—en kann,
so lang bleibt er und d' Sallerl und 's Schwesterle voran[7].
Ein sauberes G'sindel — — au weh! ich muß gschwind noch schlaraffen,
und das itzt gleich um 12 Uhr; dann dort thut man schon schlaffen.

Ja, noch von Wien aus bittet er (10. Dec. 1783) in seinem und seiner Frau Namen der Nannerl ein Paar Ohrfeigen, ein Paar

7) Diese derben, selbst unflätigen Späße, die uns bei Mozart öfter begegnen, waren in damaliger Zeit selbst im Verkehr mit Frauen häufig und dürfen, wie unangenehm sie uns jetzt auch berühren, nicht ohne Weiteres als ein Zeichen von Rohheit und Mangel an Bildung angesehen werden. Wenn man sich an die ähnlichen Derbheiten Luthers im Scherz wie in der Polemik, an den Ton der Fastnachtpredigten und Fastnachtspiele, endlich der Hanswurstiaden erinnert, so wird man zugestehen müssen daß diese Art des Lächerlichen — die übrigens nichts mit geschlechtlichen Zweideutigkeiten zu thun hat — damals allgemein recipirt war und nicht den Anstoß gab wie heutzutage. Damit soll nicht etwa behauptet werden, daß dergleichen Späße damals für fein gegolten hätten — nur verpönt waren sie nicht —, und es ist sicher charakteristisch, daß, während Mozarts Mutter und Schwester sich vor einer solchen Derbheit gelegentlich nicht scheuen, der Vater sich derselben enthält.

Maulschellen, ein Paar Wachteln, ein Paar Watschen, ein Paar Faunzen und ein Paar Maultaschen zu geben!

Allein nicht bloß in diesen Scherzen spricht sich das gute Verhältniß der Geschwister aus, sie theilten auch den Ernst des Lebens redlich mit einander. Wenn Wolfgang, seitdem er erwachsen war, das Leben in Salzburg bis zum Unerträglichen schwer gemacht wurde, so war ihre Lage auch nicht eben erfreulich. Als die Mutter mit Wolfgang die Reise nach Paris angetreten hatte, übernahm sie die Haushaltung und der Vater lobt sie, daß sie im Hauswesen in Allem erstaunlich fleißig, arbeitsam und aufmerksam auf Alles und mit der Magd, die unreinlich und lügenhaft war, genau und resolut sei. Nach dem Tode der Mutter führte sie dem Vater den Haushalt fort, der zu Zeiten durch Kostgänger vermehrt wurde[8]. Uebungen im Klavierspiel — in der Regel Abends mit dem Vater mehrere Stunden — und Unterricht, den sie jungen Damen ertheilte, füllten ihre Zeit aus. Sie war beliebt als Lehrerin und ihre Schülerinnen zeichneten sich durch Präcision und Nettigkeit des Spiels aus. War der Bruder da, so war das Haus belebt, der Vater heiteren Sinnes, und sie hatte jemand mit dem sie Freud und Leid theilen konnte; war er fort, so war der Vater, der ohne seinen Wolfgang kaum leben konnte, meist sorgenvoll und gedrückt, die Verdrießlichkeiten, welche ihm dort widerfuhren, konnte sie nicht von ihm abwehren, den Sohn ihm nicht ersetzen. Die Zerstreuungen des gesellschaftlichen Lebens in Salzburg konnten ihr für die Einsamkeit ihres häuslichen Lebens nur geringen Ersatz bieten, obgleich sie sich denselben keineswegs entzog und, ebenso wie Wolfgang noch lange nachdem er von Salzburg fort war, an den einzelnen Personen

---

8) In einem Briefe an Breitkopf (29. April 1782) schreibt L. Mozart: „Mein Sohn ist und bleibt in Wien. Unterdessen habe ich eine Unterhaltung mit zwey Schülern, dem zwölfjährigen Sohne und dem vierzehnjährigen Töchterchen des Herrn Marchand Theaterdirectors in München, die bey mir in der Erziehung sind und ich Hoffnung habe aus dem Knaben einen großen Violin- und Clavierspieler, und aus dem Mädchen eine gute Sängerin und vortreffliche Clavierspielerin zu bilden.“ Bekanntlich haben Heinrich Marchand und Margarethe Marchand-Danzi die Erwartungen L. Mozarts gerechtfertigt.

und den kleinen Begebenheiten ihres Freundeskreises ein lebhaftes Interesse nahm[9].

Gegen Ende des Jahrs 1780, während Wolfgang in München mit dem Idomeneo beschäftigt war, wurde Marianne von einer Krankheit befallen, welche eine Zeitlang zur Brustabzehrung zu werden drohte; es bedurfte einer längeren Schonung ehe sie wieder hergestellt wurde. Wie es scheint, war eine Neigung, die mit ungünstigen Verhältnissen zu kämpfen hatte, an diesem Kränkeln mit Schuld. Marianne, welche schon in ihren Kinderjahren durch ein angenehmes Aeußere anziehend war, war, wie das Familienbild im Mozarteum in Salzburg ausweist, zu einer stattlichen Schönheit entwickelt, es konnte ihr an Bewerbern wohl nicht fehlen. Die Vertraulichkeit zwischen den beiden Geschwistern zeigt sich auch darin, daß sie ihre unschuldigen Herzensangelegenheiten einander mittheilen[10]; dieses Vertrauen hielt aber auch für ernste Verhältnisse aus. Als Mozart in Wien festen Fuß gefaßt hatte, suchte er seiner Schwester nicht allein durch mancherlei Dienstleistungen gefällig zu sein[11], er schreibt ihr auch (4. Juli

---

9) Wolfgang schreibt ihr von Wien (4. Juli 1781): „Schreibe mir öfters, versteht sich, wenn du nichts besseres zu thun weißt, denn ich möchte gar zu gern bisweilen Neuigkeiten lesen, und du bist ja das lebendige Salzburger Protokoll, denn du schreibst ja alles auf, was sich immer ereignet, und mithin schreib es halt mir zu Gefallen zweimal auf.“ — Der Vater hatte ihnen zur Pflicht gemacht regelmäßig ein genaues Tagebuchl zu führen, was auch Wolfgang in seinen jüngeren Jahren gethan hatte; Marianne hielt noch später an dieser Gewohnheit fest. Im städtischen Museum zu Salzburg wird ein Bruchstück von einem ihrer Tagebücher aufbewahrt; unter ihren Briefen an den Bruder enthalten zwei (Nov. und Dec. 1780) einen sehr ausführlichen Bericht über die Darstellungen der Schikanederschen Schauspielergesellschaft in Salzburg.

10) Vgl. die Scherze über Herrn v. Mölk, einen unglücklichen Liebhaber Mariannes Beil. V, 2; die geheimnißvollen Winke Beil. V, 36. 37. 45. 47. 48. 53. 54.

11) „Ma très chère soeur! Mich freut es sehr, wenn die Bänder nach deinem Geschmack waren, was den Preis der gemalten und ungemalten Bänder anbelangt, werde ich mich erkundigen, denn dermalen weis ich es nicht, weil Fr. v. Auerhammer, welche die Güte hatte mir selbe zu verschaffen, keine Bezahlung annahm, sondern mich gebeten, ich möchte dir

1781): „Nun möchte ich auch gerne wissen, wie es mit dir und dem bewußten guten Freunde steht? schreibe mir doch darüber! oder habe ich dein Vertrauen in dieser Sache verloren?“ Aus späteren Briefen geht hervor, daß dieser gute Freund ein gewisser, uns nicht näher bekannter Herr d'Yppold war, welcher für Marianne eine von ihr erwiederte Neigung hegte, aber in Verhältnissen lebte welche ihm nicht gestatteten sie zu heirathen und keine Aussicht hatte seine Lage in Salzburg zu verbessern. Mozart, welcher sah, daß die Ruhe und Gesundheit seiner Schwester auf dem Spiel stand, schlug ihr vor, da es in Salzburg nie etwas werden würde, d'Yppold solle nach Wien kommen und dort sein Glück versuchen, er, Wolfgang, werde alles aufbieten ihm durch seine Bekanntschaften dort fortzuhelfen. Sie werde in Wien durch Unterricht ungleich mehr verdienen als in Salzburg, es könne nicht fehlen, daß sie dort bald einander heirathen würden; dann müsse auch der Vater seinen Dienst in Salzburg verlassen und zu seinen Kindern nach Wien ziehen. Leider scheint dieser schöne Plan doch unausführbar gewesen zu sein, und da sich gar keine Aussichten auf eine Verbindung der Liebenden zeigten, so löste sich das Verhältniß wieder auf[12].

Im Jahr 1784 heirathete sie Johann Baptist Reichsfreiherrn v. Berchthold zu Sonnenburg, Salzburgischen Hofrath und Pfleger zu St. Gilgen. Er war bereits vermählt gewesen und brachte ihr mehrere Stiefkinder zu. Wie weit sie durch Neigung

---

von ihr unbekannterweis alles Schöne entrichten, mit der Versicherung, daß es ihr allezeit sehr angenehm sein wird, dir etwas Gefälliges erweisen zu können; ich habe ihr auch schon eine Gegenempfehlung von dir entrichtet. Liebste Schwester! ich habe letzthin schon unserm lieben Vater geschrieben, daß — wenn du etwas gerne von Wien hättest, es sei was es wolle, ich dich gewiß mit wahrem Vergnügen damit bedienen werde; und nun wiederhole ich es mit dem Beisatze, daß es mich sehr verdrüßen würde, wenn ich hören müßte, daß du jemand andern in Wien Commission gäbest“ (Wien 4. Juli 1781).

12) Wie hier Mozart seiner Schwester zur Seite stand, so nahm sie an seiner Liebe für seine nachherige Frau Theil. Ihr konnte er klagen, wie schwer es ihm und seiner Constanze gemacht würde, und sie knüpfte mit ihr eine Correspondenz an, als der Vater noch sehr unzufrieden mit dieser Verbindung war.

oder Ueberlegung zu dieser Ehe bestimmt worden sei, ist nicht zu sagen; es wird versichert, daß sie in dieser Verbindung mit einem Gatten, der sie zwar hochgeschätzt, aber nicht eigentlich verstanden haben soll, nicht unzufrieden gelebt habe [13].

---

13) Wolfgang schrieb ihr zu ihrer Hochzeit (18. Aug. 1784):

„Ma très chère soeur!

Potz Sapperment! — Jetzt ist es Zeit, daß ich schreibe, wenn ich will, daß dich mein Brief noch als eine Vestalin antreffen soll! — Ein paar Tage später, und — weg ists! — Meine Frau und ich wünschen dir alles Glück und Vergnügen zu deiner Standesveränderung und bedauern nur von Herzen, daß wir nicht so glücklich seyn können bey deiner Vermählung gegenwärtig zu seyn; wir hoffen aber dich künftiges Frühjahr ganz gewiß in Salzburg sowohl als in St. Gilgen als Frau von Sonnenburg sammt deinem Herrn Gemahl zu umarmen. Wir bedauern nun nichts als unsern lieben Vater, welcher nun so ganz allein leben soll! — Freylich bist du nicht weit von ihm entfernt und er kann öfters zu Dir spatzieren fahren — allein jetzt ist er wieder an das verfluchte Kapellhaus gebunden! — Wenn ich aber an meines Vaters Stelle wäre, so würde ich vermöge der schon so langen Dienstzeit bitten in Ruhestand gesetzt zu werden, und nach erhaltener Pension ginge ich zu meiner Tochter und lebte dort ruhig. — Wollte der Erzbischof meine Bitte nicht eingehen, so begehrte ich meine Entlassung und ginge zu meinem Sohne nach Wien — und das ists, was ich hauptsächlich dich bitte, daß du dir Mühe geben möchtest ihn dazu zu bereden. — Und nun lebet beyde so gut zusammen, als wie — wir zwey. — Drum nimm von meinem poetischen Hirnkasten einen kleinen Rath an; denn höre nur:

Du wirst im Ehstand viel erfahren,
was dir ein halbes Räthsel war;
bald wirst du aus Erfahrung wissen,
wie Eva einst hat handeln müssen,
daß sie hernach den Kain gebar.
Doch, Schwester, diese Ehstandspflichten
wirst du von Herzen gern verrichten,
denn glaube mir, sie sind nicht schwer.
Doch jede Sache hat zwo Seiten:
der Ehstand bringt zwar viele Freuden,
allein auch Kummer bringet er.
Drum wenn dein Mann dir finstre Mienen,
die du nicht glaubest zu verdienen,
in seiner übeln Laune macht:

Der briefliche Verkehr mit ihrem Bruder war seit seinem Aufenthalt in Wien, wo ein bewegtes Leben und vielfache Beschäftigungen ihm zu ausführlicher und regelmäßiger Correspondenz keine Zeit ließen, weniger lebhaft geworden. Er rechtfertigt sich gegen Vorwürfe die sie ihm deshalb gemacht hatte (13. Febr. 1782): „Du darfst aus dem, daß ich dir nicht antworte, nicht schlüßen, daß du mir mit deinem Schreiben beschwerlich fällst. Ich werde die Ehre von dir, liebe Schwester, einen Brief zu erhalten allezeit mit dem größten Vergnügen aufnehmen; wenn es meine (für meinen Lebensunterhalt) nothwendigen Geschäfte zuließen, so weiß es Gott ob ich dir nicht antworten würde! Habe ich dir denn gar niemalen geantwortet? Also Vergessung kann es nicht sein, Nachlässigkeit auch nicht, mithin ist es nichts als unmittelbare Hindernisse, wahre Ohnmöglichkeiten! Schlecht genug, wirst du sagen! — aber um Gotteswillen! schreibe ich nicht auch meinem Vater wenig genug? Sie kennen doch beyde Wien! hat ein Mensch (der keinen Kreuzer sicheres Einkommen hat) an einem solchen Orte nicht Tag und Nacht zu denken und zu arbeiten genug? Unser Vater, wenn er seinen Kirchendienst und du deine paar Scolaren abgefertigt hast, so können Sie beyde den ganzen Tag thun, was Sie wollen und Briefe schreiben die ganze Lytaneien enthalten; aber ich nicht. — — — Liebste Schwester! wenn du glaubst, daß ich jemals meinen liebsten, besten Vater und dich vergessen könne, so . . . doch still! Gott weiß es, und das ist mir Beruhigung genug — der soll mich strafen, wenn ich es kann."

Nach dem Tode des Vaters schrieb er an Marianne (16. Juni 1787):

„Liebste, beste Schwester!"

„Daß du mir den traurigen und mir ganz unvermutheten Todesfall unseres liebsten Vaters nicht selbst berichtet hast, fiel mir gar nicht auf, da ich die Ursache leicht errathen konnte. — Gott habe ihn bey sich! — Sey versichert, meine Liebe, daß, wenn du dir einen guten, dich liebenden und schützenden Bruder

---

so denke, das ist Männergrille,
und sag: Herr, es gescheh dein Wille
— — — — — — —

Dein aufrichtiger Bruder
W. A. Mozart.

wünschest, du ihn gewiß bey jeder Gelegenheit in mir finden wirst. — Meine liebste, beste Schwester! wenn du noch unversorgt wärest, so brauchte es dieses Alles nicht. Ich würde, was ich schon tausendmal gedacht und gesagt habe, dir Alles mit wahrem Vergnügen überlassen; da es Dir aber nun, so zu sagen unnütz ist, mir aber im Gegentheil es zu eigenem Vortheil ist, so halte ich es für Pflicht auf mein Weib und Kind zu denken."

Es läßt sich aus diesem Brief — von dem ich nicht weiß, ob Nissen ihn vollständig hat abdrucken lassen — nicht entnehmen, was Mozart bei der Erbtheilung in Anspruch nahm und ebensowenig ist es bekannt, wie es mit derselben gehalten worden ist [14]. Spätere Briefe sind mir nicht zur Kunde gekommen. Mit der Wittwe ihres Bruders stand Marianne ebenfalls in keinem näheren brieflichen Verkehr; aus einem Briefe von ihr an Regierungsrath von Sonnleithner (2. Juli 1819) geht hervor, daß sie seit dem Jahr 1801 keinen Brief von ihrer Schwägerin erhalten hatte, von deren Kindern gar nichts wußte und ihre Wiederverheirathung nur durch Fremde erfahren hatte.

Im Jahr 1801 nämlich starb Freiherr von Sonnenburg und seine Wittwe zog darauf mit ihren Kindern nach Salzburg, wo sie ein, wenn auch nicht reichliches, doch bequemes Auskommen hatte. Sie kehrte nun zu ihrer alten Beschäftigung zurück und gab Unterricht im Klavierspiel, zwar für Geld, aber nicht aus Noth, da sie bei ihrer einfachen und sparsamen Lebensweise eher auflegte als daß sie zurückgekommen wäre. Man hatte in Salzburg große Anhänglichkeit für sie, sie war angesehen und allgemein beliebt. Im Jahr 1820 traf sie das Unglück zu erblinden, welches sie mit Kraft und Fassung, ja mit Heiterkeit ertrug, wie ein Zug bewei-

14) Es ist wohl nicht zufällig, daß ein bald nachher (Aug. 1787) geschriebener Brief an die Schwester von Mozarts pecuniärer Stellung handelt. „Um dir über den Punkt in Betreff meines Dienstes zu antworten", heißt es „so hat mich der Kaiser zu sich in die Kammer genommen, folglich förmlich decretirt, einstweilen aber nur mit 800 Fl.: es ist aber Keiner in der Kammer, der soviel hat. — Auf dem Anschlagzettel, da meine Prager Oper Don Giovanni (welche eben heute wieder gegeben wird) aufgeführt wurde, auf welchem gewiß nicht zu viel steht, da ihn die k. k. Theaterdirection herausgiebt, stand: Die Musik ist von Herrn Mozart, Kapellmeister in wirklichen Diensten Sr. k. k. Majestät."

sen mag. Als sie einen Besuch von einer Dame erhielt, die ihr sehr unangenehm war — denn da man sie gern hatte, suchte man ihr durch zahlreiche Besuche Unterhaltung zu verschaffen —, sagte sie, nachdem dieselbe endlich fortgegangen war: „Welche Qual sich mit der Person zu unterhalten! es ist doch ein wahres Glück, daß ich sie nicht sehen kann!“ [15]

Sie starb in ihrem Geburtsort hochbetagt am 29. Oct. 1829.

---

15) Ich entnehme dieses aus einem Briefe Nissens an den Hofrath André, der durch ein Gerücht von der Dürftigkeit in welcher sie lebe getäuscht, eine Aufführung des Requiem zu ihrem Besten veranstalten wollte; was sie, als sie davon hörte, durch Nissen dankend ablehnte.

II.

Ich stelle hier noch eine Anzahl von Lobgedichten zusammen, welche auf Mozart als Wunderkind verfaßt worden sind; sie sind charakteristisch für die Zeit und bei allem Unterschied zwischen Deutschland und Italien versetzen sie uns unmittelbar in den damaligen Zustand der Bildung und des Geschmacks, in die geistige Atmosphäre des Zopfs und Reifrocks, aus welchem das angesungene Genie sich herausarbeiten mußte.

1.

Sinngedicht

zur Ehre des Herrn Wolfgang Mozart.

Es hatte die Natur der alten Dichter Träume
mit Ekel lang genug geduldig angehört:
bald wenn ein Orpheus die Thiere, Felsen, Bäume
auf seiner Lauten Schall entzückt zu tanzen lehrt;
bald läßt sich ein Apoll dort auf die Erde nieder,
wenn von dem Göttersitz ihn seine Schuld verbannt,
und als verstellter Hirt macht er die ersten Lieder
bey seiner Lämmer Schaar den Sterblichen bekannt;
bald muß Mercurs Gesang den Argus schläfrig machen,
der für die schöne Kuh mit hundert Augen wacht.
Gedichte, Fabelwerk, ein Chaos seltner Sachen,
ein eitles Hirngespinst der schlafelosen Nacht,
gelehrte Mißgeburt, die oft bey freyen Stunden
des Dichters leichter Geist in seiner Hitz' gebar,
zum Trotze der Natur, zum Scherze nur erfunden,
womit das dumme Volk selbst gern geäffet war.
So überstieg der Mensch durch frevelndes Erfrechen
die Ordnung der Natur, die dieser Schimpf verdroß,
und um den kühnen Stolz mit gleicher Art zu rächen,
ein neues Wunderwerk zu schaffen sich entschloß.

Da, wo der Salzastrom aus finstern Klippen eilet,
wo er das flache Land mit reiner Fluth begrüßt
und dem beglückten Ort die schöne Stadt vertheilet,
die sich jetzt eine Burg von dessen Namen heißt,
ließ die Natur ein Kind des Tages Licht betreten,
ein Kunststück ihrer Hand, ein wundervolles Kind,
durch dessen Fähigkeit die Fabeln der Poeten,
die man mit Recht verlacht, Geschichten worden sind.
O Knab'! dein edler Geist hat dich so weit erhoben,
daß mein zu schwacher Kiel von dir nur niedrig spricht;
ja! soll man deinen Werth, wie du verdienest, loben,
so hält die Nachwelt doch den Ruhm für ein Gedicht.
Wer glaubte daß ein Kind sogar mit sieben Jahren
schon in der Musik-Kunst den ersten Meistern gleicht?
daß, was kaum Wenige durch langen Fleiß erfahren,
statt eitlem Kinderspiel dein früher Trieb erreicht?
Doch nein! der schnelle Ruf, der Lohn so seltner Gaben,
hat deinen Namen schon der ganzen Welt geweiht,
die Proben deiner Kunst, so fremde Völker haben,
verkünden deinen Ruhm der späten Ewigkeit.
Mit dir hat die Natur die Gränzen überschritten,
die Häupter dieser Welt erkennen deinen Werth:
der Deutsche, der Franzos', der tiefe Sinn der Britten
sind stolz auf den Besuch, mit dem du sie beehrt;
sie preisen jenes Land, so dich der Welt geboren,
und deiner Vaterstadt beneiden sie das Glück;
sie klagen, daß sie dich bald wiederum verloren
und denken noch entzückt auf deine Kunst zurück.
Der Zufall gönnte mir die Ehre dich zu kennen,
und dein belebter Geist nahm mich gleich Andern ein:
du würdigtest dich gar mich deinen Freund zu nennen,
mein Wolfgang, könnt' ich doch bey dir noch länger seyn!
Ich wünsche dir (darf ich noch meinen Wunsch beyfügen)
nur die Unsterblichkeit, sie ist dein Eigenthum.
Ja! wärst du doch, mein Freund, den Eltern zum Vergnügen,
die deiner würdig sind, unsterblich wie dein Ruhm!

Ergebner Diener und Freund
Christoph v. Zabuesnig, von Augsburg,
als Durchreisender [1].

Salzburg den 2. März.

1) Als Wolfgang nach Paris reiste, schrieb ihm sein Vater (25. Sept.

2.

Amadeo Mozart
dulcissimo puero
et elegantissimo lyristae
Antonius Maria Meschini Veronensis.

Si rapuit silvas Orpheus, si Tartara movit,
nunc tu corda, puer, surripis, astra moves.

Cosi come tu fai,
suonando il biondo Apollo
colla sua cetra al collo
spandea celesti rai.
Ma no, che col suo canto
teco perdeva il canto.

Das lateinische Distichon gab zu folgenden Versen von Ignaz Anton Weiser Veranlassung[2]:

Kann Wald und Hölle dort ein Orpheus bewegen,
so kannst du Wunderknab! Sinn, Herz, ja Sterne regen.

Beweget Orpheus die Hölle, Wälder, Bäume,
so zeigest du, o Knab! mehr Wahrheit jener Träume.

Des Orpheus alte Ley'r konnt' Holz und Steine regen:
was wird dein neuster goût, o Knabe! nicht vermögen?

So hoch die Tönekunst des Orpheus ist gestiegen,
so tief muß er sich nun vor dir, o Knabe! schmiegen.

Daß man in dir, o Knab! den Orpheus hört und sicht,
erhellt durch Ohr und Aug, und nicht mehr durch Gedicht.

Dort weiß den Orpheus nur Griechenland zu loben,
die ganze Kennerwelt hat dich, o Knab! erhoben.

Orphev! wenn dieser Knab auf Saiten spielt und singet,
so glaub, daß deine Ley'r noch unvollkommen klinget.

Laß Orphev! nicht zu hoch dein Ruhmgetöne steigen,
hör dieses Knaben Stimm und Klang, so wirst du schweigen.

1777): „Den Herrn Christoph von Zabuesnig, der die schöne teutsche Poesie in Salzburg über dich gemacht, mußt du auch besuchen; er ist ein Kaufmann und ein Gelehrter. In Augsburg kann was Schönes und Nachdrückliches durch diesen Herrn in die Zeitung kommen."

2) Nach einer Abschrift bei Alois Fuchs.

Sieh vor die Wunder ein, die dieser Knabe thut,
dann, Orphev! sag, ob auch sey deine Zither gut.
Lern Orpheus! wer itzt der Töne Künstler seyen,
dann lasse dich in Streit mit unserm Knaben ein.
Es flößet Orpheus den Steinen Leben ein,
wenn er dich hört, o Knab! wird Orpheus zu Stein.
Sieht man den Zeitenlauf der beiden Künstler an,
ist Orpheus ein Knab, und unser Knab ein Mann.

3.

Al Signore Amadeo Mozart
giovenetto ammirabile
Sonnetto estemporaneo.

Se nel puro del ciel la cetra al canto
desta fra dolci carmi il divo Amore,
onde quanto è quaggiù col vario errore
al conosciuto son responde intanto;

Bene, o amabil garzon, darti puoi vanto,
che tu reformi l'armonia migliore;
poi che natura in te scolpì nel core
tutte le note di quel plettro santo.

Voi, che tant' anni in sù le dotte carte
per isfogar l'armonico desio
l'opra chiedete, ed il favor dell' arte,

Voi sapete s'egli erra il pensier mio;
che al dolce suon delle sue note sparte
ite dicendo: se la fè sol Dio.

In argumento di maraviglio e di amore
Zaccaria Betti [3].

4.

Al Signor Amadeo Wolfgango Mozart
Anacreontica [4].

Genietti lepidi,
genietti gai,
quà presto rapidi,
ch' io v'invitai,
fate corteggio
al dolce arpeggio.

No, non ingannomi,
voi siete quelli
vezzosi, amabili,
cortesi e belli,
che à danze liete
sempre siedete.

---

3) Verona, Januar 1770.
4) Von Signora Sartoretti in Mantua (Jan. 1770).

E Grazie e Venere
vengon con voi,
piacer vi deggiono
i pregi suoi:
genietti ei v'ama,
suona e vi chiama.

A sei bell' indole
ai capei d'oro,
quasi uno sembrami
del vostro coro:
come furbetti
son quelli occhietti!

Non v'innamorano
le vermigliozze
guancie mollissime
e ritonduzze?
stiansi librate
l'ali dorate.

Non v'innamorano
que' vivi accenti,
che in note or languide,
ora vementi
ghorgeggia spesso
con Febo istesso?

Vè come tremola
le dita e vibra,
al docil cembalo
tenta ogni fibra;
e a voi fà parte
dell' agil arte.

Europa videlo
in fresca etade
di se riempiere
le sue contrade;
guai, se l'udiva
la Cipria diva.

Dunque a chè noiavi
tardare un puoco?
elli può accendervi
del suo bel fuoco;
genietti ei v'ama,
suona e vi chiama.

E se la nobile
santa Armonia,
che i pensier torbidi
da l'alma obblia,
che desta in petto
l'astro e l'affetto,

Tanto dilettavi,
rallegra e piace,
frenato il celere
volo fugace;
mà nò, se udite,
più non partite.

Picciol fascielo
di scelti fiori
le tempie tenere
intanto onori,
voi giel recate,
genii e n' andate.

Di me tacceteli
qual io mi sia,
assai più nobile
e grata sia
questa corona
che il genio dona.

5.

Per la partenza del Sigr. A. W. Mozart
da Firenze [5].

Da poi che il fato t' ha da me diviso,
io non fò che seguirti col pensiero,

5) Anfang April 1770.

ed in pianto cangai la gioja e il riso,
ma in mezzo al pianto rivederti io spero.

Quella dolce armonia di paradiso
che da un estasi d'amor mi aprì il sentiero,
mi risuona nel cuor e d'improvviso
mi porta in cielo a contemplare il vero.

Oh lieto giorno! o fortunato istante
in cui ti vidi e attonito ascoltai
e della tua virtù divenni amante!

Voglian li Dei che dal tuo cuor giammai
non mi diparta! Io ti amero costante,
emul di tua virtude ognor mi avrai.

In segno di sincera stima ed affetto
Tommaso Linley.

III.

Ich stelle hier drei gleichzeitige Berichte über Mozart aus Frankreich England und Deutschland zusammen.

1.

Grimm berichtet in der correspondence littéraire (III p. 367 ff.) über den ersten Aufenthalt der Familie Mozart folgendermaßen.

Paris, 1er Décembre 1763.

Les vrais prodiges sont assez rares pour qu'on en parle quand on a occasion d'en voir un. Un maître de chapelle de Salzbourg, nommé Mozart, vient d'arriver ici avec deux enfans de la plus jolie figure du monde. Sa fille, âgée de onze ans, touche le clavecin de la manière la plus brillante; elle exécute les plus grandes pièces et les plus difficiles avec une précision à étonner. Son frère, qui aura sept ans au mois de Fevrier prochain, est un phénomène si extraordinaire qu'on a de la peine à croire ce qu'on voit de ses yeux et ce qu'on entend de ses oreilles. C'est peu pour cet enfant d'exécuter avec la plus grande précision les morceaux les plus difficiles avec des mains qui peuvent à peine atteindre la sixte; ce qui est incroyable, c'est de le voir jouer de tête pendant une heure de suite, et là s'abandonner à l'inspiration de son génie et à une foule d'idées ravissantes qu'il sait encore faire succéder les unes aux autres avec goût et sans confusion. Le maître de chapelle le plus consommé ne saurait être plus profond que lui dans la science de l'harmonie et des modulations qu'il sait conduire par les routes les moins connues, mais toujours exactes. Il a un si grand usage du clavier, qu'on le lui

dérobe par une serviette qu'on étend dessus, et il joue sur la serviette avec la même vitesse et la même précision. C'est peu pour lui de déchiffrer tout ce qu'on lui présente; il écrit et compose avec une facilité merveilleuse, sans avoir besoin d'approcher du clavecin et de chercher ses accords. Je lui ai écrit de ma main un menuet, et l'ai prié de me mettre la basse dessous; l'enfant a pris la plume et, sans approcher du clavecin, il a mis la basse à mon menuet. Vous jugez bien qu'il ne lui coûte rien de transporter et de jouer l'air qu'on lui présente, dans le ton qu'on exige; mais voici ce que j'ai encore vu, et qui n'en est pas moins incompréhensible. Une femme lui demanda l'autre jour s'il accompagnerait bien d'oreille et sans la voir, une cavatine italienne qu'elle savait par coeur; elle se mit à chanter. L'enfant essaya une basse qui ne fut pas absolument exacte, parce qu'il est impossible de préparer d'avance l'accompagnement d'un chant qu'on ne connait pas; mais l'air fini, il pria la dame de recommencer, et à cette reprise, il joua non seulement de la main droite tout le chant de l'air, mais il mit, de l'autre, la basse sans embarras; après quoi il pria dix fois de suite de recommencer, et à chaque reprise, il changea le caractère de son accompagnement; il l'aurait fait répéter vingt fois si on ne l'avait fait cesser. Je ne désespère pas que cet enfant ne me fasse tourner la tête, si je l'entends encore souvent; il me fait concevoir qu'il est difficile de se garantir de la folie en voyant des prodiges. Je ne suis plus étonné que S. Paul ait eu la tête perdue après son étrange vision. Les enfans de M. Mozart ont excité l'admiration de tous ceux qui les ont vus. L'empereur et l'impératrice-reine les ont comblés de bonté; ils ont reçu le même accueil à la cour de Munich et à la cour de Manheim. C'est dommage qu'on se connaisse si peu en musique en ce pays-ci. Le père se propose de passer d'ici en Angleterre, et de ramener ensuite ses enfans par la partie inférieure de l'Allemagne.

Nissen theilt auch den folgenden Brief aus Paris über den zweiten Aufenthalt daselbst mit, der nach seiner wahrscheinlichen Vermuthung ebenfalls von Grimm herrührt, obgleich er in dessen correspondence littéraire nicht gedruckt ist, auf den als auf eine „gelehrte Schrift" aus Paris L. Mozart sich in der Species facti (Beil. IV) beruft.

Nous venons de voir ici les deux aimables enfans de Mr. Mozart, maître de chapelle du Prince Archevêque de Salzbourg, qui ont eu un si grand succès pendant leur séjour à Paris en 1764. Leur père après avoir passé près de 18 mois en Angleterre et six mois en Hollande, vient de les reconduire ici, pour s'en retourner à Salzbourg. Partout où ces enfans ont fait quelque séjour, ils ont réuni tous les suffrages, et causé de l'étonnement aux connoisseurs. Mlle. Mozart âgée maintenant de 13 ans, d'ailleurs fort embellie, a la plus belle et la plus brillante exécution sur le clavecin: il n'y a que son frère, qui puisse lui enlever les suffrages. Cet enfant merveilleux a actuellement neuf ans: il n'a presque pas grandi; mais il a fait des progrès prodigieux dans la musique. Il était déja compositeur et auteur de sonates il y a deux ans: il en a fait graver six depuis ce tems-là à Londres, pour la reine de la Grande-Bretagne; il en a publié six autres en Hollande pour Mme. la princesse de Nassau-Weilbourg; il a composé des simphonies à grand orchestre, qui ont été exécutées et généralement applaudiées; il a même écrit plusieurs airs italiens et je ne désespère pas qu'avant il ait atteint l'âge de douze ans, il n'ait déja fait jouer un opéra sur quelque théatre italien. Ayant entendu Manzuoli à Londres pendant tout un hiver, il en a si bien profité, que quoiqu'il ait la voix excessivement foible, il chante avec autant de goût que d'âme. Mais ce qu'il y a de plus incompréhensible, c'est cette profonde science de l'harmonie et de ses passages les plus cachés, qu'il possède au suprême dégré, et qui a fait dire au prince heréditaire de Brounswick, juge très-compétent en cette matière, comme en beaucoup d'autres, que des maîtres de chapelle consommés dans leur art mouroient sans avoir appris ce que cet enfant fait à neuf ans. Nous lui avons vu soûtenir des assauts pendant une heure et demie de suite avec des musiciens, qui suoient à grosses gouttes, et avoient toute la peine du monde à se tirer d'affaire avec un enfant, qui quittoit le combat sans être fatigué. Je l'ai vu sur l'orgue dérouter et faire taire des organistes, qui se croyoient fort habiles à Londres. Bach le prenoit entre ses genoux, et ils jouoient ainsi de tête alternativement sur le même clavecin deux heures de suite, en présence du roi et de la reine. Ici il a subi la même épreuve avec Mr. Raupach, habile musicien,

qui a été longtems à Petersbourg, et qui improvise avec une grande supériorité. On pourroit s'entretenir longtems de ce phénomène singulier. C'est d'ailleurs une des plus aimables créatures, qu'on puisse voir, mettant à tout ce qu'il dit et ce qu'il fait de l'esprit et de l'âme avec la grace et la gentilesse de son âge. Il rassure même par sa gaieté contre la crainte qu'on a, qu'un fruit si précoce ne tombe avant sa maturité. Si ces enfans vivent, ils ne resteront pas à Salzbourg. Bientôt les souverains se disputeront, à qui les aura. Le père est non seulement habile musicien, mais homme de sens et d'un bon esprit, et je n'ai jamais vû un homme de sa profession réunir à son talent tant de mérite.

2.

Account of a very remarkable young Musician. In a letter from the Honourable *Daines Barrington F. R. S.* to Mathew Maly M. D. Sec. R. S.[1]

Received Nov. 28. 1769.

Read Febr. 15. 1770.

Sir!

If I was to send you a well attested account of a boy who measured seven feet in height, when he was not more than eight years of age, it might be considered as not undeserving the notice of the Royal Society.

The instance which I now desire you will comunicate to that learned body, of as early an exertion of most extraordinary musical talents, seems perhaps equally to claim their attention.

Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart was born at Saltzbourg in Bavaria on the 17th of Jan. 1756[2].

---

1) Aus den Philosophical Transactions Vol. LX for the year 1770 n. 8 p. 54 ff.

2) I here subjoin a copy of the translation from the register at Saltzbourg, as it was procured from his exellency count Haslang, envoy extraordinary and minister plenipotentiary of the electors of Bavaria and Palatine.

I have been informed by a most able musician and composer, that he frequently saw him at Vienna, when he was little more than four years old.

By this time he was not only capable of executing lessons on his favourite instrument the harpsichord, but composed some in an easy stile and taste, which were much approved of.

His extraordinary musical talents soon reached the ears of the present emperess dowager, who used to place him upon her knees, whilst he played on the harpsichord.

This notice taken of him by so great a personage, together with a certain consciousness of his most singular abilities, had much emboldened the little musician. Being therefore the next year at one of the German courts, where the elector encouraged him by saying, that he had nothing to fear from his august presence, little Mozart immediately sat down with great confidence to his harpsichord informing his highness, that he had played before the emperess.

At seven years of age his father carried him to Paris, where he so distinguished himself by his compositions, that an engraving was made of him.

The father and sister, who are introduced in this print are excessively like their portraits, as is also little Mozart, who is stiled «*Compositeur et Maître de Musique, âgé de sept ans.*»

«I, the under-written, certify, that in the year 1756 the 17th of Jan. at eight o' clock in the evening, was born Joannes Chrisostomus Wolfgangus Theophilus, son of Mr. Leopold Mozart, organist of his highness the prince of Saltzbourg, and of Maria Ann, his lawful wife (whose maiden name was Pertlin) and christened the day following, at ten o' clock in the morning, at the prince's chathedral church here; his god father being Gottlieb Pergmayr, merchant in this city. In truth whereof I have taken this certificate from the parochial register of christnings, and under the usual seal, signed the same with my own hand.

Saltzbourg Jan. 3. 1769.

Leopold Comprecht,
Chaplain to his Highness in this city.»

After the name of the engraver follows the date, which is in 1764. Mozart was therefore at this time in the eight year of his age.

Upon leaving Paris, he came over to England, where he continued more than a year. As during this time I was witness of his most extraordinary abilities as a musician, both at some publick concerts, and likewise by having been alone with him for a considerable time at his father's house; I send you the following account, amazing and incredible almost as it may appear.

I carried to him a manuscript duet, which was composed by an English gentleman to some favourite words in Metastasio's opera of Demofoonte.

The whole score was in five parts, viz. accompaniments for a first and second violin, the two vocal parts and a base.

I shall here likewise mention, that the parts for the first and second voice were written in what the Italians stile the Contralto cleff; the reason for taking notice of which particular will appear hereafter.

My intention in carrying with me this manuscript composition, was to have an irrefragable proof of his abilities as a player at sight, it being absolutely impossible, that he could have ever seen the musick before.

The score was no sooner put upon his desk, than he began to play the symphony in a most masterly manner, as well as in the time and stile which corresponded with the intention of the composer.

I mention this circumstance, because the greatest masters often fail in these particulars on the first trial.

The symphony ended, he took the upper part leaving the under one to his father.

His voice in the tone of it was thin and infantine but nothing could exceed the masterly manner in which he sung. His father, who took the under part in this duet, was once or twice out, though the passages were not more difficult than those in the upper one; on which occassions the son looket back with some anger, pointing out to him his mistakes, and setting him right.

He not only however did complete justice to the duet, by singing his own part in the truest taste, and with the greatest

precision: he also threw in the accompaniments of the two violins, wherever they were most necessary and produced the best effects.

It is well known, that none but the most capital musicians are capable of accompaning in this superior stile.

As many of those, who may be present, when this letter may have the honour of being read before the society, may not possibly be acquainted with the difficulty of playing thus from a musical score, I will endeavour to explain it by the most similar comparison I can think of.

I must ad the same time admit, that the illustration will fail in one particular, as the voice in reading cannot comprehend more than what is contained in a single line. I must suppose however, that the reader's eye, by habit and quickness, may take in other lines, though the voice cannot articulate them, as the musician accompanies the words of an air by his harpsichord.

Let it be imagined therefore, that a child of eight years old was directed to read five lines[3] at once, in four[4] of which the letters of the alphabet were to have different powers.

For example, in the first line A, to have its common powers.

In the second that of B.

In the third that of C.

In the fourth of D.

Let it be conceived also, that the lines so composed of characters with different powers are not ranged so as to be read at all times one exactly under the other, but often in a desultory manner.

---

3) By this I mean
The two parts for the violins
The upper part for the voice
The words set to music
And lastly the base.

4) By this I mean
The violin parts in the common treble cleff
The upper part for the voice in the contralto cleff as before mentioned
The words in common characters
And the base in its common cleff.

Suppose then, a capital speech in Shakespeare[5] never seen before and yet read by a child of eight years old, with all the pathetic energy of a Garrick.

Let it be conceived likewise, that the same child is reading with a glance of the eye, three different comments on this speech tending to its illustration: and that one comment is written in Greeck, the second in Hebrew, and the third in Etruscan characters.

Let it be also supposed, that by different signs he could point out which comment is most material upon evry word; and sometimes that perhaps all three are so, at others only two of them.

When all this is conceived, it will convey some idea of what the boy was capable of, in singing such a duet at sight in a masterly manner from the score, throwing in at the same time all its proper accompaniments.

When he had finished the duet, he expressed himself highly in its approbation, asking with some eagerness, whether I had brought any more such music.

Having been informed, however that he was often visited with musical ideas, to which even in the midst of the night, he would give utterance on his harpsichord; I told his father, that I should be glad to hear some of his extemporary compositions.

The father shook his head ad this, saying, that it depended intirely upon his being as it were musically inspired; but that I might ask him, whether he was in humour for such a composition.

Happening to know that little Mozart was much taken notice of by Manzoli, the famous singer who came over to England in 1764 I said to the boy, that I should be glad to hear an extemporary *Love Song,* such as his friend Manzoli might choose in an opera.

The boy on this (who continued to sit at his harpsichord) looket bak with some archness, and immediately began five or six lines of a jargon recitative proper to introduce a love song.

---

5) The words in Metastasio's duet, which little Mozart sung, are very pathetic.

He then played a symphony, which might correspond with an air composed to the single word *Affetto.*

It had a first and second part, which, together with the symphonies, was of the length that opera songs generally last: if this extemporary composition was not amazingly capital, yet it was really above mediocrity, and shewed most extraordinary readiness of invention.

Finding that he was in humour and as it were inspired, I then desired him to compose a *Song of Rage* such as might be proper for the opera stage.

The boy again looket back with much archness, and began five or six lines of a jargon recitative proper to precede a *Song of Anger*.

This lasted also about the same time with the *Song of Love;* and in the middle of it, he had worket himself up to such a pitch, that he beat his harpsichord like a person possessed, rising sometimes in chair.

The word he pitched upon for this second extemporary composition was *Perfido.*

After this he played a difficult lesson, which he had finished a day or two before [6]: his execution was amazing, considering that his little fingers could scarcely reach a fifth on the harpsichord.

His astonishing readiness, however did not arise merely from great practice; he had a thorough knowledge of the fundamental principles of composition, as, upon producing a treble, he immediately wrote a base under it, which, when tried, had a very good effect.

---

6) He published six Sonatas for the harpsichord with an accompaniment for the violin, or German flute, which are sold by R. Bremner, in the Strand, and are intituled : Oeuvre Trois^{me}.

He is said in the little page to have been only eight years of age when he composed these sonatas.

The dedication is to the Queen and is dated at London Jan. 18. 1765. He subscribes himself, «très humble et très obéissant petit serviteur.»

These lessons are composed in a very original stile, and some of them are masterly.

He was also a great master of modulation, and his transitions from one key to another were excessively natural and judicious; he practiced in this manner for a considerable time with a handkerchief over the keys of the harpsichord.

The facts which I have been mentioning I was miself an eye witness of; to which I must add, that I have been informed by two or three able musicians, when Bach the celebrated composer had begun a fugue and left off abruptly, that little Mozart hath immediately taken it up, and worket it after a most masterly manner.

Witness as I was myself of most of these extraordinary facts, I must own that I could not help suspecting his father imposed with regard to the real age of the boy, though he had not only a most childish appearance, but likewise all the actions of that stage of life.

For example, whilst he was playing to me, a favourite cat came in, upon which he immediately left his harpsichord, nor could we bring him back for a considerable time.

He would also sometimes run about the room with a stick between his legs by way of a horse.

I found likewise the most of the London musicians were of the same opinion with regard to his age, not believing it possible that a child of so tender years could surpass most of the masters in that science.

I have therefore for a considerable time made the best inquiries I was able from some of the German musicians resident in London, but could never receive any further information than that he was born near Saltzbourg, till I was so fortunate as to procure an extract from the register of that place, through his excellence count Haslang.

It appears from this extract, that Mozart's father did not impose with regard to his age when he was in England; for it was in June, 1765, that I was witness to what I have above related, when the boy was only eight years and five months old.

I have made frequent inquiries with regard to this very extraordinary genius since he left England, and was told last summer, that he was then at Saltzbourg, where he had composed several oratorios, which were much admired.

I am also informed, that the prince of Saltzbourg, not crediting that such masterly compositions were really those of a

child, shut him up for a week, during which he was not permitted to see any one, and was left only with music-paper, and the words of an oratorio.

During this short time he composed a very capital oratorio, which was most highly approved of upon being performed.

Having stated the above mentioned proofs of Mozart's genius, when of almost an infantine age, it may not be improper perhaps to compare them with what hath been well attested with regard to other instances of the same sort.

Amongst these John Barratier hath been most particulary distinguished, who is said to have understood Latin when he was but four years old, Hebrew when six, and three other languages at the age of nine.

This same prodigy of philological learning also translated the travels of Rabbi Benjamin when eleven years old, accompanying his version with notes and dissertations. Before his death, which happened under the age of twenty, Barratier seems to have astonished Germany with his amazing extent of learning; and it need not be said, that its increase in such a soil, from year to year, is commonly amazing.

Mozart, however is now not much more than thirteen years of age, and it is not therefore necessary to carry my comparison further.

The Rev. Mr. Manwaring (in his Memoirs of Handel) hath given us a still more apposite instance, and in the same science.

This great musician began to play on the clavichord, when he was but seven years of age, and is said to have composed some church services when he was only nine years old, as also the opera of Almeria, when he did not exceed fourteen.

Mr. Manwaring likewise mentions that Handel, when very young, was struck sometimes whilst in bed with musical ideas, and that, like Mozart, he used to try their effect immediately on a spinnet, which was in his bedchamber.

I am the more glad to state this short comparison between these two early prodigies in music, as it may be hoped that little Mozart may possibly attain to the same advanced years as Handel, contrary to the common observation that such *ingenia praecocia* are generally short lived.

I think I may say without prejudice to the memory of this great composer, that the scale most clearly preponderates on the side of Mozart in this comparison, as I have already stated that he was a composer when he did not much exceed the age of four.

His extemporary compositions also, of which I was a witness, prove his genius and invention to have been most astonishing; least however I should insensibly become too strongly his panegyrist permit me to subscribe myself, Sir

Your most faithful, humble servant
Daines Barrington.

3.

Historisch moralische Belustigungen des Geistes oder ermunternde Betrachtungen über die wunderbare Haushaltung Gottes in den neuesten Zeiten. Siebentes Stück. Hamburg 1765[1].

§ 6. Ein Tonkünstler von 7 Jahren und seine Schwester von 11 Jahren.

„So merkwürdig das vorige Beispiel der Natur und Kunst war[2], um so merkwürdiger sind folgende beyde. Im März 1764 befand sich seit etlichen Monaten Hr. Mozart, Musikdirector Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischofs zu Salzburg zu Paris mit zween Kindern von der angenehmsten Bildung. Seine Tochter von 11 Jahren spielte das Clavier in Vollkommenheit. Sein Sohn in einem Alter von 7 Jahren, stellte ein wahres Wunder vor. Er hatte alle Kenntnisse und Fertigkeit eines Kapellmeisters. Er führte nicht allein die Concerte der berühmtesten Meister von Europa mit solcher Kunst aus, daß man darüber erstaunte, sondern er componirte auch selbst. Ganze Stunden lang extemporirte er, und vereinigte die ausgesuchtesten Gedanken mit der tiefsten

1) Eine Abschrift dieses Berichtes, vielleicht von der Hand von Mozarts Mutter, jedenfalls aus seiner Familie herrührend, war im Besitz von Al. Fuchs.

2) Dies war Maria Magdalena Gräf aus Mainz, geb. 1754, welche sich im Jahr 1764 in Frankfurt auf dem Klavier, auf der Harfe und auf beiden Instrumenten zugleich spielend producirte.

Wissenschaft der Harmonie. Alle die nur wissen was Tonkunst ist, waren gleichsam bezaubert, bei einem Kinde zu finden, was sie an dem vollkommensten Kapellmeister nicht ohne Verwunderung würden gesehen haben. Man mochte dieses Wunderkind versuchen auf welche Art man wollte; man legte ihm Stücke vor, ohne Baß, daß es denselben darunter schriebe, so that er es ohne Clavier und Violin zu gebrauchen, die doch wenige Compositores, wenn sie schreiben entbehren können. Gab man ihm eine Violinpartbie, so spielte er sie auf dem Clavier und fügte den Baß sogleich bei, wie er sein mußte; ja er gab auch zuweilen sehr wohl angebrachte Zwischenparthien zu hören. Arien, die man ihm vorsang, accompagnirte er nach dem Gehör, und veränderte solche dabei auf gar mannigfaltige Weise. Seine Uebung auf dem Clavier war so stark, daß man auch ihm, wie der vorigen Tonkünstlerin, die Claves mit einer Serviette bedecken konnte; ohne daß dieses ihm hinderte, mit gleicher Richtigkeit und Geschwindigkeit zu spielen. Diese Kinder haben die Ehre gehabt verschiedene Tage hintereinander vor dem Dauphin, der Dauphine, den Prinzessinnen von Frankreich und vor vielen andern vornehmen Personen des Hofes und der Stadt zu spielen. Auch hatte der junge Mozart die Ehre bei anderthalb Stunden lang die königl. Orgel zu Versailles, in Gegenwart dieser erlauchten Versammlung zu schlagen. Sollte man aber auch wohl denken, daß ein Kind von 7 Jahren sich durch eine geschickte Zuschrift in öffentlichen Druck dürfe setzen lassen? Der junge Künstler hatte einige Sonaten verfertigt und solche selbst in Druck erscheinen lassen, und zwar mit einer unterthänigsten Zueignung an die Prinzessin Victoire, welche solche gnädigst aufzunehmen geruhet[3].

Diese Kinder blieben darauf mit ihrem Vater noch bis ans Ende des Jahres in Frankreich und gingen darauf ins Engelland. Im Jahre 1765 hatte sonderlich der junge Tonkünstler die Ehre gehabt, dreimal vor dem König und der Königin zu spielen. Der Königin hat er sechs von ihm componirte Sonaten für das Clavier, nebst dem Accompagnement einer Violine und eines Violoncells überreichet, die Ihro Majestät nicht allein sehr gnädig angenommen, sondern auch von dem jungen Componisten spie-

3) Hier ist dann die Uebersetzung der S. 51 f. abgedruckten Dedication mitgetheilt.

len gehört, und mit dero besondern königl. Wohlgefallen begnadiget.“ 4

4) In Hillers wöchentl. Nachr. I (1766) S. 174 heißt es: „Vor einigen Jahren machte der hochfürstliche Kammermusicus Herr Mozart, der sich außer seinen Compositionen durch seine Violinschule viel Ruhm erworben, mit einer Tochter von neun und einem Sohn von sieben Jahren in England und Frankreich nicht wenig Aufsehen. Man hat sogar diese musikalische Familie in einem saubern Kupferstich vorgestellt und verewigt. Herr Mozart der Vater spielt die Violin, sein Sohn accompagnirt den Flügel, und die Tochter singt mit der Parthie in der Hand. Wir finden in der That dieses Beyspiel von jungen Musikern sehr außerordentlich; zumal da der Sohn, ein Kind von sieben Jahren, sich schon auf die Composition so verstanden, daß man in Paris ein halbes Dutzend Claviersonaten von ihm in Kupfer gestochen hat. Diese frühzeitigen Virtuosen machen ihrem Vater gewiß viel Ehre, da sie alles durch seinen Unterricht erlangt haben; und da er die bequemen Mittel zu finden gewußt hat, Kindern eine Sache begreiflich und leicht zu machen, die bisweilen älteren und erwachsenen Personen nicht recht in den Kopf will.“

IV.

Species facti.

Wien.

Nachdem viele des hiesigen Adels sowohl durch auswärtige Nachrichten als durch eigne Untersuchung und angestellte Proben von dem außerordentlichen Talente meines Sohnes überzeugt waren, wurde es durchgehends als eine der bewunderungswürdigsten Begebenheiten dieser und der vorigen Zeiten angesehen, wenn ein Knabe von zwölf Jahren eine Oper schreiben und selbst dirigiren sollte. Eine gelehrte Schrift aus Paris bestärkte diese Meinung, indem solche, nach einer ausführlichen Beschreibung des Genies meines Sohnes, behauptet: es wäre kein Zweifel, dieses Kind werde in einem Alter von zwölf Jahren auf einem oder dem andern Theater Italiens eine Oper schreiben [1]. Und Jedermann glaubte, ein Deutscher müsse solch einen Ruhm nur seinem Vaterlande vorbehalten. Ich wurde hierzu einhellig aufgemuntert. Ich folgte der allgemeinen Stimme, und der holländische Gesandte, Herr Graf von Degenfeld war der erste, welcher dem Theaterimpressarius Affligio den Vorschlag machte, weil ihm die Fähigkeit des Knaben schon von Holland aus bekannt war. Der Sänger Carattoli war der zweite, der es dem Affligio vortrug. Und die Sache ward bey dem Leibmedicus Laugier in Gegenwart des jungen Baron von Swieten und der zwei Sänger Carattoli und Caribaldi mit dem Impressarius beschlossen, um so mehr als Alle, sonderbar die zwei Sänger, mit größtem Ausdruck behaupteten, daß eine auch sehr mittelmäßige Musik von einem so jungen Knaben wegen des außerordentlich wunderbaren, und schon um dieses Kind im Orchester beim Clavier sein Werk dirigiren zu sehen, die ganze Stadt ins Theater ziehen müsse. Ich ließ also meinen Sohn schreiben.

---

1) S. oben S. 153 f.

Sobald der erste Act fertig war, bat ich den Carattoli selbst, solchen zu hören, und zu beurtheilen, um mich sicher zu stellen. Er kam, und seine Verwunderung war so groß, daß er gleich den folgenden Tag wieder bei mir erschien, und den Caribaldi mit sich brachte. Caribaldi nicht weniger erstaunt, führte ein paar Tage darauf den Poggi zu mir. Alle zeigten einen so ungemeinen Beifall, daß sie alle auf mein wiederholtes Fragen: ob sie wohl glaubten, daß es gut wäre? ob sie dafür hielten, daß er fortfahren sollte? sich über mein Mißtrauen ärgerten, und öfters mit vieler Bewegung ausriefen: Cosa! Come! Questo è un portento! Questa opera andrà alle stelle. E una meraviglia. Non dubiti, che scrivi avanti! avanti! sammt einer Menge anderer Ausdrücke. Das Nämliche sagte mir Carattoli in seinem eigenen Zimmer.

Durch den Beifall der Sänger eines erwünschten Erfolgs versichert, ließ ich meinen Sohn in der Arbeit fortfahren, bat aber auch den Leibmedicus Laugier, mit dem Impressarius der Bezahlung halber in meinem Namen Richtigkeit zu machen. Es geschahe, und Affligio versprach 100 Ducaten. Um nun meinen theuern Aufenthalt in Wien zu verkürzen, machte ich damals den Antrag, daß die Oper noch vor der Abreise Sr. Majestät nach Ungarn aufgeführt werden möchte. Allein einige Abänderungen, die der Poet im Texte zu machen hatte, hemmten die Composition; und Affligio erklärte sich, daß er solche auf die Zurückkunft Seiner Majestät wolle aufführen lassen.

Nun lag die Oper schon einige Wochen fertig. Man fing zu copiren an, und der erste Act wurde den Sängern, gleich darauf der zweite, ausgetheilt, da unterdessen mein Sohn eine und die andere Arie, ja sogar das Finale des ersten Acts bei verschiedenen Gelegenheiten der Noblesse beim Clavier produciren mußte, welche von Allen bewundert worden, davon bei dem Fürsten von Kaunitz Affligio selbst Augen- und Ohrenzeuge war.

Nun sollten die Proben ihren Anfang nehmen. Allein, wie hätte ich dieses vermuthen sollen! hier nahmen auch die Verfolgungen gegen meinen Sohn ihren Anfang.

Es geschieht sehr selten, daß eine Oper gleich bei der ersten Probe vollkommen gut ausfallen, und nicht hin und wieder eine Abänderung erleiden sollte. Eben deswegen pflegt man Anfangs beim Flügel allein, und bis nicht die Sänger ihre Parthien, besonders die Finalen wohl zusammen studirt haben, niemals mit allen Instrumenten zu probiren. Doch hier geschah das Gegen-

theil. Die Rollen waren noch nicht genug studirt, es war keine Probe der Sänger beim Clavier gemacht, die Finalen nicht zusammen studirt; und dennoch nahm man die Probe des ersten Acts mit dem ganzen Orchester vor, um nur der Sache gleich Anfangs ein geringes und verwirrtes Ansehen zu geben.

Niemand, der zugegen war, wird es eine Probe nennen, ohne darüber zu erröthen. Das lieblose Betragen derjenigen, denen es ihr Gewissen sagen wird, will ich nicht anführen, Gott mag es ihnen verzeihen!

Nach der Probe sagte mir Affligio: es wäre gut; doch da ein und anderes zu hoch wäre, so müßte da und dort einige Veränderung gemacht werden; ich möchte nur mit den Sängern sprechen: und da Se. Majestät schon in zwölf Tagen hier wären, so wolle er die Oper in vier, längstens sechs Wochen aufführen, damit man Zeit habe, Alles in gute Ordnung zu bringen, ich solle mich darüber gar nicht aufhalten; er sei Mann von seinem Worte; und werde in Allem sein Versprechen halten; es sei nichts neues; auch bei andern Opern gingen Veränderungen vor.

Es wurde demnach dasjenige, was die Sänger verlangten, abgeändert, und in dem ersten Acte zwei neue Arien gemacht, unterdessen aber im Theater La Caschina [2] aufgeführt.

Nun war die bestimmte Zeit verflossen, und ich hörte, Affligio habe abermals eine andere Oper austheilen lassen. Es ging sogar die Rede, Affligio werde die Oper gar nicht aufführen; er hatte sich verlauten lassen, die Sänger könnten sie nicht singen. — Und diese hatten sie vorher nicht nur gut geheißen, sondern auch bis in den Himmel erhoben.

Um mich auch wider dieses Geschwätz sicher zu stellen, mußte mein Sohn bei dem jungen Baron von Swieten in Gegenwart des Grafen von Spork, des Duca di Braganza und anderer Musikverständigen die ganze Oper beim Clavier produciren. Alle verwunderten sich höchstens über das Vorgeben des Affligio und der Sänger: Alle waren sehr gerührt und erklärten einhellig, daß ein so unchristliches, unwahrhaftes und boshaftes Vorgeben nicht zu begreifen wäre; daß sie diese Oper mancher italienischen vorzögen, und daß, statt ein solches himmlisches Talent zu er-

---

2) Etwa La Cassina von Galuppi? Sie wurde mit Piccinis Buona figliuola im Jahr 1766 in Italien gegeben. Hiller wöchentl. Nachr. II S. 14.

muntern, eine Kabale dahinter stecke, welche sichtbarlich nur dahin abziele, dem unschuldigen Knaben den Weg zu seiner verdienten Ehre und Glück abzuschneiden.

Ich begab mich zu dem Impressarius, um die wahre Beschaffenheit der Sachen zu erfahren. Dieser sagte mir: er wäre niemals dagegen, die Oper aufzuführen; ich werde es ihm aber nicht verdenken, wenn er auf sein Interesse sehe; man hätte ihm einigen Zweifel beigebracht, daß die Oper vielleicht nicht gefallen möchte; er habe die Caschina und wolle nun auch die Buona figliuola[3] probiren lassen; dann aber gleich des Knaben Oper aufführen; sollte sie nicht, wie er wünsche, gefallen, so wäre er wenigstens mit zwei andern Opern schon versehen. Ich schützte meinen bereits langen Aufenthalt vor, und dessen Verlängerung. Er erwiederte: Ei was! acht Tage mehr oder weniger! Ich lasse sie dann gleich vornehmen. Bei diesem blieb es nun. Des Caratoli Arien waren geändert, mit Caribaldi Alles richtig gemacht, desgleichen mit Poggi und Laschi. Jeder versicherte mich insbesondere: er hätte nichts einzuwenden; alles käme lediglich auf den Affligio an. Inzwischen verflossen mehr als vier Wochen. Der Copist sagte mir, er habe noch keine Ordre, die veränderten Arien abzuschreiben; und da ich bei der Hauptprobe der Buona figliuola vernahm, Affligio wollte wieder eine andere Oper vornehmen, stellte ich ihn selbst zur Rede. Hierauf gab er in meiner und des Poeten Coltellini Gegenwart dem Copisten Befehl, daß Alles in zwei Tagen ausgetheilt und die Oper längstens in 14 Tagen mit dem Orchester probirt werden sollte.

Allein die Feinde des armen Kindes (wer sie immer sind) haben es abermals hintertrieben. An dem nämlichen Tage bekam der Copist Befehl, mit dem Schreiben einzuhalten. Und in ein paar Tagen erfuhr ich, Affligio hätte nun beschlossen die Oper des Knaben gar nicht auf das Theater zu geben. Ich wollte Gewißheit in der Sache haben, ging zu ihm, und erhielt den Bescheid: Er hätte die Sänger zusammen berufen, diese geständen ein, daß die Oper zwar unvergleichlich componirt, aber nicht theatralisch wäre, und folglich von ihnen nicht könnte aufgeführt werden. Diese Rede war mir unbegreiflich. Denn sollten wohl die Sänger wirklich wagen, dasjenige, ohne schamroth zu werden, zu verachten, was sie bisher bis an die Sterne erhoben, zu

3) Die beliebte Oper von Piccini; vgl. Heinse Werke III S. 193 f.

welchem sie den Knaben selbst aufgemuntert, und was sie dem Affligio selbst als gut angepriesen haben? Ich antwortete ihm: er könnte nicht verlangen, daß der Knabe die große Mühe, eine Oper zu schreiben, umsonst unternommen habe. Ich erinnerte ihn seines Accordes. Ich gab ihm zu verstehen, daß er uns vier Monate herumgezogen, und uns in mehr als 160 Ducaten Unkosten gebracht habe. Ich erinnerte ihn der von mir versäumten Zeit, und versicherte ihm, daß ich mich sowohl der 100 Ducaten, die er mit dem Leibmedicus Laugier accordirt hätte, als übrigen Unkosten halber an ihn halten werde. Auf diese meine billige Forderung ertheilte er mir eine unverständliche Antwort, die seine Verlegenheit verrieth, mit der er sich, ich weiß nicht wie, von der ganzen Sache loszumachen suchte, bis er endlich mich mit den schändlichst lieblosen Ausdrücken verließ: wenn ich den Knaben wollte prostituirt haben, so werde er die Oper belachen und auspfeifen lassen. Coltellini hörte dieses Alles.

Dieß wäre also der Lohn, der meinem Sohne für seine große Bemühung, eine Oper zu schreiben, davon sein Original 558 Seiten beträgt, für die versäumte Zeit und die gemachten Unkosten angeboten wird! Und wo bliebe endlich, was mir am meisten am Herzen liegt, die Ehre und der Ruhm meines Sohnes, da ich nun nicht mehr wagen darf, auf die Vorstellung der Oper zu dringen, nachdem man mir deutlich genug zu verstehen gegeben hat, daß man sich alle Mühe geben würde, solche elend genug zu produciren; daß man ferner bald vorgiebt, die Composition sei nicht zu singen, bald, sie sei nicht theatralisch, bald, sie sei nicht nach dem Texte, bald, er wäre nicht fähig gewesen, eine solche Musik zu schreiben, und was derlei albernes und sich selbst widersprechendes Geschwätz immer ist, welches doch Alles bei einer genauen Untersuchung der musikalischen Kräfte meines Kindes, — um welche ich hauptsächlich zu seiner Ehre angelegentlichst und allerunterthänigst bitte — zur Schande der neidischen und ehrenräuberischen Verläumder, wie ein Rauch verschwinden und Jedermann überzeugen wird, daß es lediglich dahin abziele, ein unschuldiges Geschöpf, dem Gott ein außerordentliches Talent verliehen, welches andere Nationen bewundert und aufgemuntert haben, in der Hauptstadt seines deutschen Vaterlandes zu unterdrücken und unglücklich zu machen.

Zweites Buch.

Italien und Salzburg.

(1769—1777.)



W. A. MOZART.

Nach dem Medaillon von Bosch im Mozarteum zu Salzburg.

1.

Die Anerkennung, welche Wolfgang in Wien gefunden hatte, wenn sie gleich den gerechten Wünschen seines Vaters nicht vollständig entsprach, bewirkte doch in Salzburg die Auszeichnung daß er zum Concertmeister ernannt wurde, als welcher er in den salzburgischen Hofkalendern schon im Jahr 1770 aufgeführt wird. Den größten Theil des Jahres 1769 brachte er ruhig in Salzburg unter Studien zu, von denen wir das Nähere nicht wissen; zwei Messen[1] sind die einzigen Compositionen, welche bestimmt diesem Jahr angehören. Sie sind schon insofern nicht ohne Interesse, als man daraus sieht daß Leopold Mozart nicht etwa darauf ausging seinen Sohn auf dem kürzesten Wege zu einem fertigen Operncomponisten auszubilden, sondern ihn die strengste Schule durchmachen ließ, in der richtigen Ueberzeugung, daß ihn dann sein Genie an jedem Platz das Richtige ergreifen lassen würde.

Sein Plan mit Wolfgang nach Italien zu gehen stand fest und wir sahen, daß er den Aufenthalt in Wien als eine Einleitung dazu ansah. Damals war Italien für die Musiker, was es heute noch für die bildenden Künstler ist; ein Aufenthalt daselbst war gleich nothwendig um der künstlerischen Ausbildung des Musikers die Vollendung und seinem

---

1) André Verzeichniß 5 (vom 14. Jenner) und 6 (vom Oct. 1769).

Ruhm den Glanz zu geben. Die Musik war in Italien nicht allein eine allgemein verbreitete und beliebte Kunst, sondern sie galt als die Kunst überhaupt. Alle Stände theilten die unersättliche Lust, mit welcher man Musik überall, in der Kirche, im Theater, im Hause und auf der Gasse anhörte; nicht minder allgemein waren der angeborne feine Sinn für die Würdigung künstlerischer Ausführung, welchen die beständige Uebung geschärft und gebildet hatte, und der leidenschaftliche Enthusiasmus mit welchem man alles Vortreffliche aufnahm. So hatte sich in Italien nicht allein eine ganz bestimmte musikalische Tradition von nationalem Charakter in der Production wie im Urtheil gebildet, sondern auch sozusagen ein musikalisches Klima, welches ganz besonders geeignet für den Künstler war. Es wurde ihm leicht hier zu leben, wo er sich einen bestimmten Weg gewiesen sah um die Gunst eines Publicums zu erlangen, das ihn durch Aufmerksamkeit und Verständniß zu immer neuen Anstrengungen anspornte und für jedes Gelingen durch lebhaften Beifall belohnte.

Opern- und Kirchenmusik wurden fast gleichmäßig gepflegt und unterstützten einander wechselseitig. Es gehörte zum Glanz fürstlicher Höfe und reicher Städte im Carneval oder bei festlichen Gelegenheiten Opernvorstellungen zu geben; es wurde nicht allein kein Aufwand gescheut die ausgezeichnetsten Sängerinnen und Sänger zu engagiren, sondern es mußten für eine jede stagione auch mehrere, gewöhnlich drei, neue Opern geschrieben werden, für welche man nun ebenfalls berühmte und beliebte Componisten zu gewinnen bemüht war. Ebenso gehörte es auch zur Würde der Kirche mindestens an den Hauptfesttagen den musikalischen Theil des Cultus mit allem Glanze auszustatten, und die reich dotirten Kirchen und Klöster konnten mit den Theatern rivalisiren. Es wurde also fortwährend eine Menge von bedeuten-

den Kräften für musikalische Production und Ausführung in Anspruch genommen, es war reichliche Gelegenheit da sich zu versuchen und sich auszuzeichnen, jedes Talent konnte sich ausbilden mit der Hoffnung bemerkt und benutzt zu werden: eine der wesentlichen Bedingungen für eine lebendige und mannigfaltige Entwickelung einer jeden Kunst.

Für eine methodische musikalische Ausbildung von Jugend an war hauptsächlich durch die Kirche gesorgt. Nicht allein daß viele Klöster und geistliche Anstalten darauf bedacht waren die musikalischen Kräfte welche ihnen zu Gebote standen, für ihre Zwecke auszubilden [2], es wurden eigene Anstalten gegründet, aus denen später zum Theil die Conservatorien hervorgingen, deren Aufgabe es war ihre Schüler je nach ihren Anlagen zu Sängern, Instrumentalisten oder Componisten, jedenfalls zu gründlich geschulten Musikern auszubilden. War gleich ihre erste und ursprüngliche Bestimmung als Pflanzschulen der kirchlichen Musik zu dienen, so förderten sie doch die weltliche Musik nicht minder, ja es war natürlich daß grade die ausgezeichnetsten Schüler sich der in jeder Hinsicht glänzender lohnenden Oper mit Vorliebe zuwandten. Indessen bestand hier keineswegs eine gänzliche Scheidung, die Operncomponisten arbeiteten meistens auch

2) So waren in Venedig vier Stiftungen, in welchen theils Knaben theils besonders Mädchen mit aller Sorgfalt in der Musik unterrichtet wurden, zunächst um beim Gottesdienste verwendet zu werden, das Ospitale della pietà für Findlinge bestimmt; Ospetaletto, wo um diese Zeit Sacchini Capellmeister war; gli Mendicanti und gl'Incurabili, damals unter Galuppis Direction. Außer den Nachrichten, welche Burney über diese Anstalten giebt, sind Auszüge aus Th. Fr. Maier Beschreibung von Venedig. I. 1787 in der musik. Realzeitung 1788 S. 108 ff. mitgetheilt. In Neapel waren ähnliche Anstalten de' Poveri di Giesù-Cristo; della pietà de' Turchini; S. Onofrio; Loretto.

für die Kirche, in der ja auch die Opernsänger sich hören ließen, und von der selbst die Leistungen der Instrumentalvirtuosen nicht ausgeschlossen waren; wir finden daher daß auch Geistliche sich thätig an der Ausübung der Musik in verschiedenen Richtungen mit Eifer und zum Theil mit dem ausgezeichnetesten Erfolg betheiligen.

Daß diese Einigung der musikalischen Kräfte durch den überwiegenden Einfluß, welchen die Oper der damals herrschenden allgemeinen geistigen Richtung gemäß gewinnen mußte, der Würde und Reinheit der kirchlichen Musik mehr und mehr Eintrag that, ist an und für sich anzunehmen und durch die Thatsachen bestätigt. Für die consequente Ausbildung in Allem was die Handhabung der Form und Technik anlangte war diese Concentration aller Kräfte nach einer Richtung hin ein entschieden günstiges Moment und der Erfolg um so größer, als die fast instinctive Sicherheit eines nationalen Geschmacks, der sich nicht verführen ließ, vor Abirrungen und Ausschweifungen schützte, welche den fest bezeichneten Entwickelungsgang nur hemmen und aufhalten konnten. Daß eine so geartete Kunst durch die einseitige Ausbildung einer nationalen Richtung, zumal einer dem Formellen wesentlich zugewandten, sich am Ende ausleben mußte, war in dieser ihrer Natur begründet; vergegenwärtigt man sich aber die Entwickelung der italiänischen Musik, so wird man mit Bewunderung nicht allein die Masse der außerordentlichen künstlerischen Leistungen einzelner Meister anerkennen, sondern daß sie im Stande war durch ein reiches, bewegtes, vielseitiges und in aller Mannigfaltigkeit durch nationale und künstlerische Uebereinstimmung geeinigtes Leben eine musikalische Atmosphäre von bestimmtem Charakter zu erzeugen, und durch lange fortgesetzte consequente Ausbildung der Technik einen festen und sicheren Grund zu legen, von

dem aus allein eine Befreiung der Musik aus den ihr in Italien gesteckten Schranken möglich war, ohne die Gesetze künstlerischer Gestaltung überhaupt preiszugeben oder erst von Neuem entdecken zu müssen.

Es ist begreiflich daß unter diesen Umständen Italien eine musikalische Herrschaft ausübte, die nur wenig bestritten oder beschränkt war. Spanien und England erkannten sie so ziemlich unbedingt an; in Frankreich, wo die Impulse ebenfalls von Italien ausgegangen, aber unter nationalen Einflüssen in anderer Weise ausgebildet oder vielmehr in ihrer Ausbildung ins Stocken gerathen waren, begann der italiänische Einfluß, trotz vielfachen Widerspruchs, mehr und mehr sich geltend zu machen, was am Ende zu einer Art von Compromiß führte, der für die Geschichte der neueren Musik, auch der deutschen, sehr wichtig ist, und auf den wir noch zurückkommen werden. In Deutschland waren nicht nur Elemente einer eigenthümlichen künstlerischen Entwickelung — vom Volksliede kann hier nicht die Rede sein — vorhanden, sondern höchst bedeutende Leistungen großer Meister legten Zeugniß von ihrer großartigen Ausbildung ab; man darf nur an Keiser, den Schöpfer der deutschen Oper in Hamburg, an die Bachsche Familie als Repräsentantin der deutschen Kirchenmusik erinnern. Allein diese echt deutsche Musik[3] war wesentlich beschränkt auf das protestantische Norddeutschland; sie wurde von keiner Gunst der Großen getragen und auch der kältere, und für die Kunst weniger empfängliche Sinn

3) Es versteht sich daß die deutsche Musik damaliger Zeit nicht urdeutsch wie die deutschen Eichen, sondern vielfach durch italiänische und französische Muster angeregt war; allein die Auffassung und Ausbildung der Formen, der innere Gehalt, der ganze Sinn und Geist dieser Musik ist echt deutsch.

der Norddeutschen ließ sie nicht zu einer ähnlichen Popularität gelangen, wie sie in Italien so erwärmend und belebend auf die Kunst wirkte, sie blieb immer ihrem Charakter und ihrer Wirkung nach mehr esoterisch. Bei allen deutschen Höfen, protestantischen wie katholischen, war die Oper italiänisch; die katholische Kirchenmusik stand ganz unter dem Einfluß der italiänischen; Componisten, Sänger und Sängerinnen, größtentheils auch die Instrumentalisten waren Italiäner oder mußten doch in Italien gebildet sein. Indessen war es die Instrumentalmusik, in welcher Deutschland sich zuerst Italien selbständig gegenüberstellte, die Deutschen zeichneten sich als Virtuosen ganz besonders aus, die deutschen Orchester übertrafen die italiänischen, und auch in den Instrumentalcompositionen der deutschen Meister regte sich am ehesten eine gewisse Selbständigkeit.

Der eigenthümliche Zug der Deutschen nach Italien, welcher zu allen Zeiten, wenn auch in sehr verschiedenen Aeußerungen, sich offenbart hat, mußte daher in den deutschen Musikern ganz besonders mächtig werden. Sänger und Componisten fanden, wenn sie sich auch nicht eigentlich in die Schule begeben wollten, dort die beste Gelegenheit durch Hören und Versuchen zu lernen und das Gelernte anzuwenden, und wenn es ihnen gelang dort Beifall und Anerkennung zu finden, so standen ihnen nicht allein die Bühnen in Italien offen, sondern überall war der in Italien gewonnene Ruhm die beste, wo nicht die einzige Empfehlung. Fast alle nahmhaften deutschen Componisten des vorigen Jahrhunderts haben in Italien ihre Studien gemacht und durch ihre Thätigkeit daselbst den Grund ihres Ruhms gelegt[4], wenn sie auch

4) Die norddeutschen protestantischen Kirchencomponisten sind natürlich ausgeschlossen, wie sie überhaupt für sich stehen.

wie Händel und Gluck originale Kraft genug besaßen später selbständig eigene Bahnen einzuschlagen [5]. Man kann sagen daß Mozarts Römerzug in diesem Sinne der letzte war; ihm war es vorbehalten, nicht allein das höchste Ziel der italiänischen Oper zu erreichen, sondern die Schranken der Nationalität zu durchbrechen und ebensowohl der italiänischen Formvollendung Tiefe und Gehalt zu verleihen als mit dem dort erworbenen Reichthum frei schaltend die deutsche Oper künstlerisch zu gestalten.

2.

Der Zweck, welchen L. Mozart vor Augen hatte, als er seinen Sohn nach Italien führte, war ein doppelter; er sollte dort nicht schulmäßig lernen — denn dafür war zu Hause gesorgt —, sondern durch die Fülle außerordentlicher Leistungen, wie er sie bisher nur vereinzelt hatte kennen lernen, sollten seine künstlerischen Erfahrungen reicher und umfassender werden; er sollte aus den engen Schranken einer provinciellen Existenz in die künstlerische Welt eingeführt werden und sich die Freiheit, den feinen und gewählten Geschmack eines durchgebildeten Weltmannes im Gebiete seiner Kunst erwerben. Dann aber wollte er ihn dort bekannt machen und durch

5) Eine merkwürdige Ausnahme macht Jos. Haydn, gewiß zum Glück für die Entwickelung der deutschen Musik, obgleich auch er durch den Unterricht von Porpora und den Verkehr mit Metastasio in seiner Jugend in die italiänische Schule eingeweiht war. Allein seine zahlreichen italiänischen Opern, auf die er selbst Werth legte, da er sich den gleichzeitigen Operncomponisten nicht nachstellen konnte und mochte, sind nicht durchgedrungen und haben ihm keinen Namen gemacht. Sein allgemeiner Ruhm knüpfte sich lange Zeit nur an seine Instrumentalcompositionen, die ganz deutsch waren, und seine beiden großen Oratorien entstanden zu einer Zeit, wo die universale Geltung der italiänischen Musik bereits erschüttert war.

den dort erworbenen Ruhm ihm seinen Weg für die Zukunft sicher bahnen. Er rechnete auf einen ungewöhnlichen Beifall bei den leicht entzündlichen Italiänern, da das Interesse für die an sich ungewöhnlichen Leistungen Wolfgangs durch seine Jugend einen erhöhten Reiz erhielt; und zu allen Zeiten hat diese menschliche oder eigentlich physiologische Theilnahme bei der Menge vor der rein künstlerischen die Oberhand gehabt: er täuschte sich darin nicht. Bald überzeugte er sich auch daß bei der Art und Weise, wie die musikalischen Productionen mit den Einrichtungen und Gewohnheiten des socialen Lebens in Italien verwebt waren[1], ein pecuniärer Gewinn von dieser Reise nicht zu erwarten sei. Da er aber die Hauptsache im Auge behielt und hier erreichte was er beabsichtigte, so ließ er sich durch das was ihm mit Recht als Nebensache erschien nicht beirren; bald nach dem Eintritt in Italien macht er seine Frau hierauf aufmerksam und betont es dann wiederholt in seinen Briefen, daß er, wenn er auch keine Reichthümer erwerbe, doch stets soviel einnehme um ganz außer Sorgen zu sein und daß er damit völlig zufrieden sei[2]. Als ein

1) Die Concerte (academie) wurden meistens von einer geschlossenen Gesellschaft oder durch ein öffentliches Institut gegeben; es wurde kein Eintrittsgeld für den Abend bezahlt und der Künstler konnte auf keine Einnahme rechnen als etwa ein von den Unternehmern ihm gezahltes Honorar, das nicht groß ausfallen konnte.

2) Es ist freilich dabei auch zu erwägen daß diese Briefe an seine Frau gerichtet sind, auf deren Verschwiegenheit er wahrscheinlich nicht in gleichem Maße rechnete, wie auf die seines Freundes Hagenauer. So schreibt er ihr (Neapel 5. Juni 1770): „Du wirst übel zufrieden sein, daß ich dir unsere Einnahme nicht umständlicher schreibe. Ich thue es darum nicht, weil man in Salzburg nur die Einnahme ansieht und auf die Ausgabe nicht denkt, und wenige wissen, was Reisen kostet. Es wird dir genug sein daß wir an Nichts Gottlob! Mangel haben, was immer uns nothwendig ist, unsere Reise mit aller Ehre fortzusetzen.“ Auch in anderen Dingen zeigen sich Spuren einer zurückhaltenden Vorsicht, wie er ihr z. B. schreibt (Nea-

Mann, der den größten Werth auf die Stetigkeit in jeglicher Pflichterfüllung legte und darin das wesentlichste Moment der Erziehung und Bildung erkannte, hielt er darauf daß Wolfgang auch auf der Reise regelmäßig in der hergebrachten Weise sich beschäftigte; eine Reihe von Compositionen, zum Theil durch momentane Veranlassung hervorgerufen, zum Theil auf eigenen Antrieb oder zur Uebung verfaßt legen von dieser regelmäßigen Thätigkeit Zeugniß ab, die ununterbrochne technische Ausbildung im Klavier- und Violinspiel versteht sich von selbst[3]. Er war zu gebildet um einen Aufenthalt in Italien für lehrreich bloß in musikalischer Rücksicht anzusehen; wir sehen aus seinen Briefen daß er für Staatseinrichtungen und Volksleben, für Natur wie für bildende Kunst und die Reste des Alterthums Interesse zeigt, dieselben aufsucht und sich über dieselben zu unterrichten sucht, er verweist die Seinigen auf Reisebeschreibungen, aus denen sie sich vorläufig belehren könnten, bis die von ihm gesammelten Kupferstiche und Bücher anlangen würden, als ein reichhaltiger Stoff für künftige Unterhaltungen[4]. Mit dieser Sorge

---

pel 26. Mai 1770): „Daß ich dir nichts ausführlichers von Rom geschrieben habe, hat seine Ursachen; du wirst Alles umständlich hören"; und später (Rom 8. Juni 1770): „Was der König (von Neapel) für ein Subject ist, schickt sich besser zu erzählen als zu beschreiben. — Ich werde seiner Zeit eine Menge lustige Sachen von diesem Hofe erzählen."

3) Wolfgang, der eine große Vorliebe für die Rechenkunst hatte (s. S. 31), läßt sich von seiner Schwester sein Rechenbuch nachschicken (Beil. V, 10. 14) um sich darin weiter zu üben. In Rom bekam er eine italiänische Uebersetzung von Tausend und eine Nacht geschenkt, die ihn sehr unterhielt (Beil. V, 21); später finden wir ihn bei der Lecture des Telemach (Beil. V, 25).

4) Im städtischen Museum von Salzburg werden noch einige dieser Reiseerinnerungen, auch von der ersten großen Reise, aufbewahrt, Ansichten von Neapel und London, ein Bild Rameaus, ein engl. Gebetbuch u. dgl.

für Wolfgangs geistige und künstlerische Ausbildung verband er die größte Achtsamkeit auf seine Gesundheit, deren es bei so verschiedenem Klima und gänzlich veränderter Lebensweise allerdings bedurfte. Wiederholt stellt er ihm das Zeugniß aus, daß er selbst mit verständiger Vorsicht und Mäßigung für seine Gesundheit sorge und einer eigentlichen Aufsicht gar nicht bedürfe[5].

Bei allen Ehrenbezeugungen, mit denen Wolfgang überhäuft wurde, ohne daß sie auf ihn einen sonderlichen Eindruck gemacht zu haben scheinen, bei seinen künstlerischen Arbeiten und Leistungen bleibt er doch stets ein unbefangner Knabe, klug und lebhaft, zu lustigen Scherzen, auch zu Albernheiten stets aufgelegt, aber unter allen Zerstreuungen der Reisen immer mit der treuesten Anhänglichkeit eines warmen Gemüthes den Seinigen und der Heimath zugethan. In den Briefen an seine Schwester[6] ergeht er sich in einem possenhaften Jargon, der alle möglichen Sprachen durcheinander mengt, in kindischen Späßen und Neckereien, wie sie unter Geschwistern, die mit einander aufgewachsen sind, durch ein gewisses Gewohnheitsrecht sich lange erhalten können. Allein sowie die Rede auf Musik kommt gewahrt man durch die Tändeleien hindurch ein lebhaftes Interesse und ein sicheres selbständiges Urtheil, und in allen gemüthlichen Dingen spricht

5) „Mit Essen und Trinken wird sich der Wolfgang nicht verderben" schreibt er von Mailand 17. Febr. 1770. „Du weißt daß er sich selbst mäßigt und ich kann dich versichern, daß ich ihn noch niemals so achtsam auf seine Gesundheit gesehen habe als in diesem Lande. Alles was ihm nicht gut scheint läßt er stehen, und er ißt manchen Tag gar wenig und befindet sich fett und wohl auf und den ganzen Tag lustig und fröhlich." Und von Rom aus schreibt er 14. April 1770 daß Wolfgang „so Acht auf seine Gesundheit hat, als wäre er der erwachsenste Mensch."

6) Die Briefe Wolfgangs, großentheils kurze Nachschriften zu den Briefen seines Vaters, sind zusammengestellt Beilage V.

sich die liebenswürdigste Offenheit und herzlichste Theilnahme aus. Auch nicht ein Schatten fällt auf diesen reinen Ausdruck einer kindlichen Unschuld, wie sie in diesem Alter, auch ohne so außerordentliche Leistungen, nicht eben gewöhnlich ist. Glückliche Anlagen und verständige Erziehung waren einander begegnet um dieses Resultat zu erzielen, und gewiß hatte auch die concentrirte Ausbildung seiner künstlerischen Fähigkeiten darauf hingewirkt nicht zwar seine übrige Entwickelung zurückzuhalten, wohl aber manches fern zu halten, das auf sie einen ungünstigen Einfluß hätte üben können.

3.

Die Reisenden[1] verließen Salzburg Anfangs December und machten zuerst in Inspruck Halt, wo sie in einem öffentlichen Concert den gewöhnlichen Beifall fanden[2]. Beim Gra-

---

1) Wir sind auch hier fast allein auf die von Nissen bekannt gemachten Briefe angewiesen. Von einigen habe ich die Originale in verschiedenen Sammlungen gefunden und mich überzeugt, daß Nissen sie weder vollständig noch im Einzelnen genau hat abdrucken lassen. Da Burney in demselben Jahr in Italien reiste, giebt sein Tagebuch uns über Manches willkommenen Aufschluß.

2) In der Insprucker Zeitung war folgender Artikel zu lesen (das Blatt war in Al. Fuchs Sammlung):

„Innsbruck den 18. Dec."

„Freytags als den 14. dieses ist hier in dem Gasthaus beim weißen Kreuz angelangt Hr. Leopold Mozart Hochfürstl. Salzburgischer Capellmeister mit seinem Sohne Herrn Wolfgang Mozart dermalen wirkl. Hochfürstl. Salzburgischer Concertmeister, welcher wegen seiner außerordentlichen musikalischen Wissenschaft sich schon seit seinem sechsten Jahre sowohl an dem Allerhöchsten kaiserl. Hofe, als in Engelland Frankreich Holland und durch das ganze römische Reich berühmt gemacht hat."

„Gestern wurde derselbe zu einem Concerte, welches der hohe Adel veranstaltet hatte, eingeladen, in welchem er die schönsten Proben seiner

fen Künigl spielte Wolfgang ein Concert das man ihm zur Prüfung vorlegte vom Blatt weg und erhielt es zum Geschenk.

Sobald sie Italien betreten hatten wurden die Ehrenbezeugungen, mit denen man den jungen Künstler empfing, lebhafter und enthusiastischer. In Roveredo veranstaltete wie gewöhnlich der Adel ein Concert; als Wolfgang Tags darauf in der Hauptkirche die Orgel spielen wollte, hatte sich das Gerücht davon in der Stadt verbreitet und die Kirche war so voll, daß zwei handfeste Männer vorausgehen mußten um ihm einen Weg auf das Chor zu bahnen, wo sie dann eine halbe Viertelstunde gebrauchten um an die Orgel zu kommen, so war sie von Zuschauern belagert.

Noch größer war der Enthusiasmus in Verona. Da jeden Abend Oper war[3], konnte erst nach sieben Tagen ein Concert veranstaltet werden; allein während dieser Zeit drängte eine Einladung die andere. Vor einer Versammlung auserwählter Kenner ließ Wolfgang eine Symphonie von seiner Composition aufführen, spielte die schwierigsten Sachen welche man ihm vorlegte vom Blatte und componirte auf der Stelle eine Arie nach einem aufgegebenen Text, welche er selbst sang, und andere Stücke über ihm gegebene Themen. Als er in der Kirche S. Tommaso die Orgel spielen wollte, wiederholte sich die Scene von Roveredo; der Zudrang war so groß daß sie den Weg durchs Kloster nehmen mußten um

---

ganz besonderen Geschicklichkeit ablegte. Dieser junge Tonkünstler, welcher dermalen 13 Jahr alt ist, hat also auch hier seinem Ruhm einen neuen Glanz beygeleget, und durch seine außerordentlichen Talente die Stimmen aller Musikverständigen zu seinem Lobe vereiniget. Morgen wird solcher seine Reise nach Italien fortsetzen."

3) Es wurde Ruggiero von Guglielmi gegeben; Wolfgang kritisirt die Aufführung spaßhaft seiner Schwester (Beil. V, 1).

in die Kirche zu kommen, und auch so wären sie kaum auf die Orgel gelangt, wenn die Patres sie nicht in ihre Mitte genommen und ihnen so Platz gemacht hätten. Daß die Dichter die wunderbare Erscheinung um die Wette besangen verstand sich von selbst. Mehrere Liebhaber, an deren Spitze Lugiati[4], der Generaleinnehmer von Venedig, stand, ließen ein lebensgroßes Bild Wolfgangs in Oel malen und stellten es in einem öffentlichen Locale aus[5].

---

4) Dieser schrieb später (22. April 1770) an Wolfgangs Mutter (Nissen S. 197): Sino dai primi del presente ammiro questa nostra città nella pregiatissima persona di Sr. Amadeo Wolfgango Mozart, di Lei figlio, un portento, si può dire, di natura nella musica, giacchè l'arte ancora non potea esercitare il suo uffizio, se pure non avesse con questo prevenuto la tenera età sua. Tra gli ammiratori io lo fui al certo, mentre qualche diletto avendomi sempre recato la musica, e per quanto abbia ne miei viaggi di questa inteso, ne posso far quel giudizio che spero non sia fallace; ma di si raro e portentoso giovane è certamente giustissimo, tanta avendone concepita stima che lo feci al naturale ritrarre coll' iscrizione riccoppiata sulla fine della cantata, che Gli sarà gradevole di leggere. [Sie ist nicht mit abgedruckt.] La dolce sua effigie mi è di conforto, ed altrasi di eccitamento a riprendere qualche fiata la musica per quanto le publiche e private occupazioni me lo permettano. — — Degni aggradire tai sentimenti, che nascono da buon animo, vera stima u. s. w. — Auch bei den späteren Reisen nach Italien fanden Mozarts bei Lugiati stets dieselbe freundschaftliche Aufnahme.

5) Ein Artikel eines Veroneser Blattes vom 9. Januar 1770 (bei Nissen S. 169 f.) giebt darüber Auskunft.

«Questa città non può non annunziare il valor portentoso, che in età di non ancor 13 anni ha nella musica il giovanetto Tedesco Signor Amadeo Wolfgango Mozart, nativo di Salisburgo e figlio dell' attuale Maestro di cappella di Sua Altezza Rma. Monsig. Arcivescovo Principe di Salisburgo suddetto. Esso giovane nello scorso Venerdì S. dell' andante in una sala della Nobile Accademia Filarmonica, in faccia alla publica rappresentanza ed a copiossisimo concorso di Nobiltà dell' uno e l'altro sesso, ha dato tale prove di

Am 10ten Januar kamen sie in Mantua an, gesund und wohl, aber Wolfgangerl, wie der Vater schreibt, sah von der Luft und dem Kaminfeuer aus, als hätte er einen Feldzug gemacht, ein wenig rothbraun, namentlich um die Augen und

---

sua perizia nell' arte predetta, che ha fatto stordire. Egli fra una scelta adunanza di valenti Professori ha saputo prima d'ogn' altra cosa, esporre una bellissima sinfonia d'introduzione di composizione sua, che ha meritato tutto l'applauso. Indi a egregiamente sonato a prima vista un concerto di cembalo e successivamente altre sonate a lui novissime. Poi sopra quattro versi esibitigli ha composta sul fatto un' aria d'ottimo gusto nell' atto stesso di cantarla. Un soggetto ed un Finale progettatogli, egli mirabilmente concertò sulle migliori leggi dell' arte. Suonò al improvviso assai bene un Trio del Boccherini. Compose benissimo in partitura un Sentimento datogli sul violino da un Professore. In somma si in questa che in altre occasione esposto a' più ardui cimenti, gli ha tutti superati con indicibil valor e quindi con universale ammirazione, specialmente de' Dilettanti; tra quali il Sign. Lugiati che dopo aver goduti e fatti ad altri godere più saggi maravigliosi dell' abilità di tal giovane, hanno voluto infine farlo ritrarre in tela al naturale per serbarne eterna memoria. Nè è già nuovo questo pensiero; imperciocchè, da che egli va girando per entro l'Europa col padre suo, per dar pruova di se, ha tanta meraviglia eccitata in ogni parte fino dalla tenera età di 7 anni, che se ne serba tuttavia il ritratto in Vienna, in Parigi, dove sone anche i ritratti di tutta la sua famiglia, in Olanda ed in Londra, in cui si collocò esso ritratto suo nell' insigne Museo Britannico con una iscrizione, che celebrava la stupenda sua bravura nella musica nella verde sua età d'anni 8, che soli allora contava. Noi pertanto non dubitiamo, che nel proseguimente del suo viaggio, che ora fà per l'Italia, non sia per apportare eguale stupore dovunque si recherà, massimamente agli Esperti ed Intelligenti.»

Eine Nachfrage, welche ich durch Freunde nach diesem Bilde in Verona habe anstellen lassen, hat leider nur zu der Auskunft geführt, daß eine große Anzahl von Gemälden im Local der società filarmonica auf dem Hausboden ungeordnet liege, und nicht bekannt sei, ob sich unter denselben Mozarts Portrait befinde.

um den Mund, „so z. B. wie Se. Majestät der Kaiser aussehen.“ Noch denselben Abend sahen sie die Oper Demetrio, welche Wolfgang wie die in Cremona seiner Schwester auf seine Weise charakterisirt (Beil. V, 2), und wurden von den vornehmen Dilettanten mit Zuvorkommenheit aufgenommen[6] und mit Beifall überschüttet. Eine Signora Sartoretti lud sie zum Mittagessen zu Gast und schickte am Tage darauf durch ihren Bedienten eine Schale mit einem schönen Blumenstrauß, an dem unten rothe Bänder und in der Mitte der Bänder eine Medaille von vier Ducaten eingeflochten war, darauf lag ein von der Signora verfaßtes Gedicht auf Wolfgang (Beil. II, 4). Am 16ten Januar war das Concert der philarmonischen Gesellschaft in ihrem teatrino — einem Saal der nach Art eines Theaters gebauet war, so daß das Orchester die Stelle der Bühne einnahm — in welchem Wolfgang die Hauptleistung übernahm. Das Programm dieses Concerts, welches bei Nissen S. 173 mitgetheilt ist, kann eine Vorstellung von dem Zuschnitt der Academien überhaupt geben, in welchen Wolfgang sich in Italien hören ließ, es mag deshalb hier Platz finden.

Serie delle composizioni musicali da eseguirsi nell' accademia pubblica filarmonica di Mantova la sera del dì 16 del corrente Gennajo 1770 in occasione della venuta del espertissimo giovanetto Sign. *Amadeo Mozart.*

1. Sinfonia di composizione del Sign. Amadeo.
2. Concerto di Gravecembalo esibitogli e da lui eseguito all' improvviso.
3. Aria d'un Professore.
4. Sonata di Cembalo all' improvviso eseguita dal giovine

6) Leop. Mozart rühmt besonders die Artigkeit des Grafen Franz Eugen v. Arco, dagegen ist er sehr entrüstet über den Fürsten von Taxis, der so wenig als seine Gemahlin sie nicht einmal vorzulassen die Gnade hatte.

con variazioni analoghe d'invenzione sua e replicata poi in tuono diverso da quello in cui è scritta.

5. Concerto di Violino d'un Professore.
6. Aria composta e cantata nell' atto stesso dal Sign. Amadeo all' improvviso, co' debiti accompagnamenti eseguiti sul Cembalo, sopra parole fatte espressamente; ma da lui non vedute in prima.
7. Altra sonata di Cembalo, composta insieme ed eseguita dal medesimo sopra un motivo musicale propostogli improvvisamente dal primo Violino.
8. Aria d'un Professore.
9. Concerto d'Oboè d'un Professore.
10. Fuga musicale, composta ed eseguita dal Sign. Amadeo sul Cembalo, e condotta a compiuto termine secondo le leggi del contrappunto, sopra un semplice tema per la medesima presentatogli all' improvviso.
11. Sinfonia dal medesimo, concertata con tutte le parte sul Cembalo sopra una sola parte di Violino postagli dinanzi improvvisamente.
12. Duetto di Professori.
13. Trio in cui il Sign. Amadeo ne sonerà col Violino una parte all' improvviso.
14. Sinfonia ultima di composizione del Suddetto.

Der Erfolg war glänzend, der Beifall unsäglich und in einem Zeitungsberichte hieß es, daß die Musiker in Mantua nach allen Proben die sie mit Wolfgang vorgenommen nicht fürchteten zu Viel zu sagen, wenn sie behaupteten, dieser Jüngling scheine geboren um die in der Kunst erfahrensten Meister zu beschämen, wie auch ein angesehener Gelehrter in Verona geschrieben habe, er sei „ein Wunderwerk der Natur, gleich wie Terracinen die Mathematiker und Corillen die Dichter zu beschämen geboren worden seien."

Man sieht daß es dabei hauptsächlich auf den Eindruck des Wunderbaren so frühreifer Leistungen abgesehen war.

Es war schon erstaunenswerth daß Wolfgang sich als Klavierspieler Violinist und Sänger hören lassen konnte, und doch traten die Leistungen des Virtuosen entschieden vor denen des Componisten zurück. Auch hier ist der Hauptnachdruck auf das Improvisiren gelegt, die Fähigkeit die verschiedenartigsten Aufgaben augenblicklich den Bedingungen der Kunst gemäß zu lösen, was eine ebenso große Lebhaftigkeit der Phantasie als die tüchtigste Durchbildung und vollkommene Sicherheit in der Behandlung der Form voraussetzt. Man mag von dem Werth dieser Leistungen abziehen so viel man will durch die Erwägung, daß das Erstaunen darüber, daß ein Jüngling Aufgaben der Art überhaupt löste, eine strenge Kritik über die Art wie er sie löste, über das Maß von Erfindung und Formgewandtheit, welche er an den Tag legte, wohl nur selten zugelassen haben wird; daß das strengere Festhalten an der Regel, die größere Beschränkung in den Formen und Mitteln, welche damals in der Musik herrschten, Leistungen der Art erleichterten: immer bleiben sie im höchsten Grade staunenswerth. Was den letzteren Umstand insbesondere betrifft, so fällt es gewiß nicht minder schwer ins Gewicht, daß die Strenge der Form, wie sie damals verlangt wurde, einem talentvollen Jüngling, dem viel eher Melodien zu Gebote stehen als er sie künstlerisch zu verarbeiten im Stande ist, viel eher beschwerlich fallen mußte, und daß die Herrschaft über dieselbe im Verein mit einer stets bereiten Productionskraft eben das Bewundernswürdigste ist. Damit soll nicht geläugnet werden, daß man an einen bedeutenden Gehalt der musikalischen Compositionen damals überhaupt und besonders einem solchen Phänomen gegenüber geringere Ansprüche geltend gemacht habe. Für uns aber, die wir den ferneren Entwickelungsgang Mozarts verfolgen können, bleibt das Erstaunenswertheste, daß diese für so junge Jahre uner-

hörte Productionskraft weder durch Ueberreizung noch Ueberbildung in dieser Weise gesteigert war, sondern daß wir diese Entwickelung für die dieser Natur normale erkennen müssen. Denn weit entfernt daß sie, wie eine durch Kunst rasch getriebene Pflanze üppig aufschießt und bald welkt, im Verlauf der Zeit matt und erschöpft worden wäre, sehen wir sie stetig erblühen und erstarken und im Mannesalter erst zu ihrer vollen Reife und Kraft gelangen; und während in der Jugend die formale Fertigkeit, welche auf Uebung beruht, überwiegt, gewinnt später die schöpferische Kraft mehr und mehr die Oberhand, der Gehalt der musikalischen Ideen, welchen nur ein reiches und eigenes inneres Leben gewähren kann, wird bedeutender und tiefer, die Handhabung des Technischen wird zu einem freien künstlerischen Spiel.

4.

Noch vor Ende Januar kamen sie nach Mailand, wo sie im Kloster der Augustiner von S. Marco eine sichere und bequeme Wohnung[1] in der Nähe des Grafen Firmian erhielten[2], der sich ihrer mit der wahren Theilnahme und Liberali-

---

1) Man hatte die Aufmerksamkeit ihnen bei der Kälte, über welche sie bitterlich klagen, ihre Betten zu wärmen, worüber Wolfgang jeden Abend neues Vergnügen empfand.

2) Carl Joseph Graf von Firmian, geb. 1716 zu Deutschmetz im Trientischen, erhielt seine Erziehung zum Theil in Salzburg (wo sein älterer Bruder Joh. Bapt. Anton bis 1740 Erzbischof war), studirte in Leyden und vollendete seine Bildung durch Reisen in Italien und Frankreich. Später war er Gesandter in Neapel, wo Winckelmann ihn als einen Mann von großem Verstande und unglaublich großer Wissenschaft und als einen Mann seines Herzens und einen der würdigsten unserer Nation preist (Briefe I S. 271. 279). Im Jahr 1759 wurde er Generalgouverneur der Lombardei und hat im edelsten Sinn und mit Einsicht für den materiellen

tät annahm, welche er gegen jede bedeutende Erscheinung in Kunst und Wissenschaft bewährte[3], und in seiner einflußreichen Stellung ihnen jeden Vorschub leisten konnte. Bei den vornehmen Familien eingeführt genossen sie die Freuden des Carnevals, besuchten wiederholt die Oper, wo Cesare in Egitto gegeben wurde[4], Bälle und Maskeraden, über welche Wolfgang seiner Schwester Bericht erstattet, indem er sich seinerseits über die Salzburger Lustbarkeiten genaue Nachrichten ausbittet[5]. Die Leistungen Wolfgangs in einem öffentlichen Concert und in einer glänzenden Gesellschaft beim Grafen Firmian, an welcher auch der Herzog von Modena Theil nahm, die Proben welche er vor Liebhabern und Künstlern, namentlich dem alten Sammartini[6] ablegte, erreg-

---

Wohlstand wie für Aufklärung und Bildung gewirkt. Selbst ein Freund und Kenner der Wissenschaften und Künste, machte er seine bedeutenden Sammlungen mit großer Liberalität zugänglich, und unterstützte Künstler und Gelehrte auf jede Weise. Er starb 1782 in Mailand.

3) Er machte Wolfgang mit Metastasios Werken ein sehr willkommenes Geschenk, und belohnte ihn auch außerdem freigebig.

4) Leopold Mozart schreibt er habe in der Hauptprobe den Maestro Piccini gesprochen, der diese Oper componirt hatte; obgleich sie in den, allerdings sehr unvollständigen, Verzeichnissen seiner Opern nicht erwähnt wird.

5) S. Beil. V, 6. Um der Sitte gemäß gekleidet zu sein mußten sie sich Mäntel und Bajuten (die Maskentracht) machen lassen. L. Mozart, der findet daß sie dem Wolfgang unvergleichlich anstehen, schüttelt den Kopf dazu daß er auf seine alten Tage noch diese Narredey mitmachen müsse, und tröstet sich damit daß man das Zeug wenigstens zu Fürtuch und Unterfutter werde verwenden können.

6) Giambattista Sammartini, ein geborner Mailänder, galt schon 1726 als ein ausgezeichneter Componist, und war später Organist an verschiedenen Kirchen und Kapellmeister des Klosters Santa Maria Maddalena. Außer unzähligen Kirchencompositionen hatte er eine Menge von Symphonien und Instrumentalsätzen geschrieben, die auch in Deutschland und England beliebt waren. Man rühmte ihm Feuer und Reichthum

ten auch hier staunende Bewunderung. „Es ging wie aller Orten" schreibt L. Mozart „und braucht keine weitere Erklärung." Auch mit Componiren wurde nicht gefeiert; für zwei junge Castraten von funfzehn und sechszehn Jahren, mit denen er Kameradschaft gemacht hatte und die schön sangen, componirte er ein Paar lateinische Motetten[7] und für die Soiree im Firmianschen Hause componirte er drei Arien und ein begleitetes Recitativ. Hierzu war er, wie er selbst angiebt, veranlaßt worden um zu zeigen, daß er im Stande sei dramatische Sachen zu componiren[8]. Denn das wichtigste

---

an Erfindung nach, und Misliweczeck sagte, als er zuerst eine seiner Symphonien hörte: „Ich habe den Vater des Haydnschen Stils gefunden." Haydn lachte darüber herzlich, er habe früher wohl Sachen von Sammartini gehört, aber nie geschätzt, er sei ein Schmierer (Griesinger biogr. Notizen S. 15). Carpani, der dieselbe Aeußerung Haydns mittheilt, sucht dagegen die Verdienste Sammartinis als Instrumentalcomponist in einer interessanten Auseinandersetzung zu heben (Le Haydine p. 56 ff.).

7) Zwei Sopranarien Introibo domum tuam domine (André Verzeichn. 64) und Quaere superna, fuge terrena mit voraufgehendem kurzem Recitativ Ergo interest an quis male vivat an bene (André Verz. 77) gehören der Handschrift nach in eine spätere Zeit.

8) Die große Arie mit dem begleiteten Recitativ ist aus Metastasios Demofoonte (A. III sc. 5) «Misero me, qual gelido torrente mi ruina sul cor» und «Misero pargoletto il tuo destin non sai.» Die Partitur und die Stimmen, letztere von der Hand des Vaters und des Sohns geschrieben (wie L. Mozart es angiebt) sind noch vorhanden (André Verzeichn. 65). Das Recitativ ist im hochtragischen Stil und sehr ausgeführt, die Arie besteht aus einem Adagio mit einem Poco Allegro als Mittelsatz. Die genaue Uebereinstimmung im Papier und in der Handschrift zweier anderer Arien macht es mir fast zur Gewißheit, daß es die beiden mit jener zugleich componirten sind. Die eine (André Verz. 62) Per pietà bel idol mio aus Metastasios Artaserse (A. I sc. 5) besteht aus einem einzigen Satz; die andere (André Verz. 63) Per quel paterno amplesso aus derselben Oper (A. II sc. 11), ebenfalls in einem Satz, eingeleitet durch ein Recitativ Temerario Arbace, dove trascorri. Beide unterscheiden sich von der ersten durch Bravourpassagen, die dort nicht

Resultat dieses Aufenthaltes in Mailand war es daß Wolfgang für die nächste stagione die scrittura erhielt. Er sollte unter Voraussetzung der Erlaubniß seines Fürsten — welche gleich nachgesucht und auch ertheilt wurde — die erste Oper schreiben, für welche man die ersten Sänger, die Gabrielli und Ettore, engagiren wollte; das Honorar wurde auf 100 gigliati[9] und freie Wohnung während des Aufenthalts in Mailand bestimmt. Das Textbuch würde man ihnen nachschicken, damit Wolfgang sich mit demselben vertraut machen könne, die Recitative mußten im October nach Mailand eingeschickt werden und mit Anfang November sollte der Componist selbst da sein um in Gegenwart der Sänger die Oper zu vollenden und einzustudiren, welche in den Weihnachtstagen gegeben werden sollte. Diese Bedingungen waren ihnen insofern angenehm und bequem, als sie ungehindert erst Italien durchreisen konnten und dann immer noch Zeit genug für Wolfgang blieb, in Ruhe die Oper zu vollenden.

Nachdem sie von Mailand abgereist waren, componirte Wolfgang unterwegs in Lodi am 15. März, Abends 7 Uhr, wie er selbst angemerkt hat, sein erstes Quartett[10]. In Parma machten sie die Bekanntschaft der berühmten Sängerin Lucrezia Ajugari, genannt la Bastardella, welche Vater und Sohn durch den unglaublichen Umfang ihrer Stimme und ihre Kehlfertigkeit ins äußerste Erstaunen setzte[11], und

vorkommen; alle drei sind für Sopran. — Die Arie Misero tu non sei welche Wolfgang ebenfalls in Mailand componirte (Beil. V, 2) ist aus Metastasios Demetrio (A. I sc. 4), den er kurz vorher in Mantua gehört hatte; sie ist nicht erhalten.

9) Ein gigliato, Florentiner Goldgulden, ward ungefähr einem Ducaten gleich gehalten.

10) André Verz. 176.

11) S. Beilage V, 8.

langten am 24. März in Bologna an. Hier wurden sie von dem Feldmarschall Grafen Pallavicini mit gleicher Freundlichkeit und Liberalität aufgenommen wie in Mailand vom Grafen Firmian. Er veranstaltete eine glänzende Akademie in seinem Hause, bei welcher 150 Personen, unter ihnen der Cardinal-Legat Antonio Colonna Branciforte mit dem ganzen Adel und an der Spitze der Kenner Padre Martini Theil nahm, obgleich dieser sonst kein Concert mehr besuchte. Um halb acht Uhr versammelte man sich und erst gegen Mitternacht dachten die Gäste an den Aufbruch.

L. Mozart schreibt, sie seien in Bologna ganz ungemein beliebt und Wolfgang werde dort noch mehr als an anderen Orten bewundert, weil dort der Sitz von vielen Gelehrten und Künstlern sei; von dort aus werde sich sein Ruhm am meisten über Italien verbreiten, da er vor Padre Martini die stärkste Probe bestanden habe. Er hatte Recht; denn Padre Martini [12], ohne alle Frage durch seine gründlichen und umfassenden Forschungen über die Geschichte der Musik wie über den Contrapunkt der bedeutendste Gelehrte in der Musik, wie auch als Kirchencomponist geschätzt, war das allverehrte Orakel in musikalischen Fragen, nicht allein in Italien. Er hatte stets Schüler um sich versammelt, stand in einer ausgebreiteten Correspondenz, Streitfragen wurden ihm zur Entscheidung vorgelegt, bei der Besetzung von Stellen sein Rath eingeholt: eine Empfehlung von Padre Martini war daher die

12) Giambattista Martini war in Bologna 1706 geboren und zeigte früh ein hervorstechendes musikalisches Talent, so daß er, nachdem er 1722 in den Franziskanerorden eingetreten war, schon 1725 Kapellmeister an der Franziskanerkirche wurde. Er starb 1784. Seine berühmten Werke sind die Storia della musica, und Esemplare osia saggio fondamentale pratico di contrappunto; von seinen Compositionen sind wenige gedruckt.

beste Unterstützung für ein gutes Fortkommen. Seine Autorität ward um so bereitwilliger anerkannt, als er mit seinem unermeßlichen Wissen die größte Bescheidenheit, eine stets bereite Dienstfertigkeit, und eine sich immer gleich bleibende Freundlichkeit und Gelassenheit verband[13]. Es mußte daher L. Mozart vor allen Dingen daran gelegen sein Padre Martini für seinen Sohn zu gewinnen. Dieser prüfte ihn auf seine Weise: er ließ ihn Fugen schreiben, setzte ihm das Thema auf und war sehr zufrieden, als Wolfgang nach den Regeln der Kunst sofort die Ausführung, wie er verlangte, schriftlich oder auf dem Klavier machte. Er stellte ihm ein günstiges Zeugniß aus, und hat auch in späteren Zeiten, da ein freundschaftliches Verhältniß zwischen ihnen unterhalten wurde, sich Wolfgang theilnehmend und hülfreich erwiesen; allein ein besonderes Interesse, eine nähere Beziehung Martinis zu Mozart ist dabei doch nicht wahrzunehmen. Seine Güte und Gefälligkeit ließen ihn einem Jüngling, dessen bedeutende Talente ihm nicht zweifelhaft sein konnten, seine Unterstützung nicht versagen; die Richtung aber von Mozarts Genie und Leistungen auf dramatische und Instrumentalmusik zogen ihn, der der Kirchenmusik und der streng contrapunktischen Kunst — auch wohl Künstelei — zugethan war, wohl nicht in erhöhetem Maße an. Auch scheint es, als ob später dieser Verkehr mehr von Mozarts, besonders dem Vater, als von Martini unterhalten worden sei[14].

Eine andere interessante Bekanntschaft war die des berühmten Farinelli[15], welcher sie auf seinem prächtigen

13) So erwies er sich z. B. gegen Gretry (mém. I S. 91 f.), Naumann (Meißner Biogr. I S. 150 ff.), Burney (Reise I S. 142 ff.).

14) Was ich von diesem italiänisch geführten Briefwechsel aufgefunden habe ist mitgetheilt Beilage VI.

15) Carlo Broschi, als Sänger Farinelli genannt, ist 1705

Landgut bei Bologna mit gewohnter Liebenswürdigkeit aufnahm. Was uns von dem Umfange und der Schönheit der Stimme dieses Sängers berichtet wird, von seinem Athem, seinem Portamento, der unglaublichen Bravur und dem seelenvollen Vortrag ist ebenso wunderbar als die Wirkung dieser Gesangskunst, welche ihn während fünf und zwanzig Jahre zum einflußreichen Günstling bei zwei Königen von Spanien machte. Er erscheint fast wie ein phantastisches Bild von der Größe und Macht der Gesangskunst im vorigen Jahrhundert, von der selbst die außerordentlichsten Leistungen dieses Jahrhunderts uns keine entsprechende Vorstellung mehr zu geben vermögen, und durch welche die Geschichte der Musik dieser Zeit zu einem großen Theil zu einer Geschichte des Gesanges und der Sänger wird. Die Zeit, in welcher Mozart sich heranbildete, stand noch durchaus unter diesem Einfluß, und obgleich die absolute Herrschaft der Sänger mit ihrer absoluten Kunst bereits im Abnehmen war, so ist es doch nicht ohne

---

geboren. Er bildete sich unter Porpora und Bernacchi und feierte, seitdem er die Bühne betrat, in Italien und England, in Wien und Paris unerhörte Triumphe. Als er im Jahr 1736 nach Spanien kam, gelang es ihm, durch seinen Gesang Philipp V aus einer tiefen Schwermuth zu reißen. Er mußte von da an täglich ihm vorsingen und durfte nicht mehr öffentlich auftreten; er wurde der erklärte Günstling des Königs und hatte unbeschränkten Einfluß auf ihn, welchen nie mißbraucht zu haben sein anerkannter Ruhm ist. Die gleiche Stellung nahm er dann bei Ferdinand VI ein. Nach dem Regierungsantritt Carls III mußte er Spanien 1761 verlassen und erhielt Bologna zum Aufenthalt angewiesen, wo er im Genuß seiner Reichthümer seiner Neigung für Kunst und Wissenschaft lebte; ein Mann von redlichem und wohlwollendem Charakter, feiner Bildung, allgemein geliebt und verehrt. So schildert ihn Burney, der ihn ebenfalls im Jahre 1770 aufsuchte (Reise I S. 150 ff.); auch die Briefe Metastasios an ihn geben uns die günstigste Vorstellung. Einige andere Züge treten hervor in der Schilderung bei Lamberg Mémorial d'un mondain p. 97. Er starb 1782.

Bedeutung daß Mozart als Jüngling noch den Eindruck jener Größen der Gesangskunst in sich aufnahm[16].

5.

Am 30. März langten die Reisenden in Florenz an. Hier war ihnen durch österreichische Empfehlungen die beste Aufnahme bereitet. Der kaiserliche Gesandte Graf Rosenberg meldete sogleich ihre Ankunft bei Hofe, wo sie vom Großherzog Leopold ungemein gnädig empfangen wurden; er erinnerte sich ihrer von dem früheren Aufenthalt in Wien her und erkundigte sich auch nach der Nannerl. Am zweiten April ließ Wolfgang sich bei Hofe hören, Nardini, der berühmte Violinist, accompagnirte und der Marquis von Ligniville, Director der Musik am Hofe von Toscana, ein gründlicher Contrapunktist, obgleich er nur Dilettant war[1], stellte den jungen Künstler auf die Probe. Er mußte die schwersten Fugen vom Blatt spielen und erhielt die verwickeltsten Themata zur Ausführung; die Bewunderung war um so größer da er die

16) Man wird nicht ohne Interesse lesen was Dittersdorf in seiner Selbstbiographie S. 110 ff. von seinem Aufenthalt in Bologna im Jahr 1762 und dem Verkehr mit P. Martini und Farinelli erzählt.

1) Er hatte das Salve regina als dreistimmigen Canon componirt und zierlich stechen lassen um es an Freunde zu verschenken, Burney Reisen I S. 189; ein in gleicher Weise componirtes Stabat mater erwähnt Fétis; vielleicht ist ein von Mozarts Hand copirtes dreistimmiges Stabat mater in 9 Sätzen, welche canonisch mit verschieden vertheilten Stimmen behandelt sind, das André in seinem handschriftlichen Verzeichniß anführt, eben dieses Werk. Unter den Mozartschen Handschriften befindet sich ein Heftchen (André Verz. 23), mit einem Kyrie, Christe und Kyrie, jedes als Canon ad unisonum für 5 Sopranstimmen componirt, das der Schrift nach in diese Zeit zu gehören scheint. André vermuthet daß diese Sätze nach dem Muster jener Compositionen von Ligniville in Florenz geschrieben seien.

schwierigsten Aufgaben mit einer Leichtigkeit löste „wie man ein Stück Brod ißt.“ In Florenz trafen sie ihren alten Bekannten aus London, den Sänger Manzuoli, und es gereichte Wolfgang zu großer Freude als er hörte, daß man von Mailand aus mit ihm in Unterhandlung stand, um ihn für seine Oper zu engagiren. Eine zärtliche Freundschaft stiftete er aber mit einem vierzehnjährigen Engländer Thomas Linley[2], welcher sich als Schüler bei Nardini aufhielt und bereits so Außerordentliches als Violinspieler leistete daß man ihn seinem Lehrer nahe stellte. Die beiden Knaben lernten sich bei Sgra. Maddalena Morelli, welche unter dem Namen Corilla als Improvisatrice und auf dem Capitol gekrönte Dichterin berühmt war[3], kennen und waren während der wenigen Tage, die Mozarts sich in Florenz aufhielten, unzertrennlich, indem sie unermüdlich mit einander wetteiferten. Endlich brachte Tommasino, wie Linley in Italien hieß, zum Abschied, der beiden Knaben bittre Thränen kostete, noch ein Gedicht an Wolfgang, das Corilla ihm verfaßt hatte[4].

Ungern trennten sie sich von einer Stadt, von der L. Mozart seiner Frau schrieb „ich wollte, daß du Florenz selbst und

---

2) Thomas Linley, der Sohn eines englischen Componisten, war 1756 in Bath geboren. Nachdem er 1772 aus Florenz nach England zurückgekehrt war, erregte er als Virtuos und Componist die größten Hoffnungen, welchen ein frühzeitiger Tod — er ertrank bei einer Wasserfahrt — im Jahr 1778 ein Ende machte.

3) Vgl. Barthold Die geschichtl. Persönl. in Casanovas Memoiren II S. 177.

4) Burney Reise I S. 185 f. „Vom Tomasino und dem kleinen Mozart spricht man in ganz Italien als von zwei Genies, die die größte Hoffnung geben.“ Holmes erzählt, daß Mozart, wenn er später in Wien mit Engländern zusammentraf, stets Linleys gedachte, und daß dessen Bruder Ozias Linley einen italiänischen Brief von Mozart an Thomas Linley aufbewahrt habe.

die ganze Gegend und Lage der Stadt sehen könntest: du würdest sagen, daß man hier leben und sterben soll." Allein die Zeit drängte, wenn sie in Rom zu den Feierlichkeiten der Charwoche eintreffen sollten. Am Mittag des Charmittwochs kamen sie dort an, noch zeitig genug um in die Sixtinische Capelle zu eilen und das Miserere von Allegri zu hören[5]. Und hier legte Wolfgang jene berühmte Probe seinen Gehörs, scharfer Auffassung und treuen Gedächtnisses ab.

„Du weißt" schreibt L. Mozart „daß das hiesige berühmte Miserere so hoch geachtet ist, daß den Musicis der Kapelle unter der Excommunication verboten ist eine Stimme davon aus der Capelle wegzutragen, zu copiren oder Jemanden zu geben[6]. Allein wir haben es schon. Wolfgang hat es schon

---

5) Das Miserere (der funfzigste Psalm) von Dom. Allegri, der zwischen 1629 und 1640 Mitglied der päbstlichen Capelle war, componirt, abwechselnd für fünf- und vierstimmigen Chor mit einem neunstimmigen Schlußchor, wurde regelmäßig am Mittwoch und Freitag der Charwoche gesungen; am Gründonnerstag wechselte man mit dem Miserere von Anerio, Naldini und Scarlatti, bis 1714 das Miserere von Bai jene verdrängte. Seit 1821 wird das Miserere von Allegri nur einmal gesungen und eins von Baini als das dritte aufgeführt. Baini mem. stor. crit. II p. 195 ff. Kandler G. Pierluigi da Paläſtrina S. 96 ff.

6) So sagte man wenigstens; allein Burney erzählt nicht allein daß auf Befehl des Pabstes Abschriften für Kaiser Leopold, den König von Portugal und Padre Martini gemacht worden seien, sondern auch daß der päbstliche Kapellmeister Santarelli ihm eine Abschrift sämmtlicher Gesänge der Charwoche mittheilte (Reise I S. 202 f. 208 ff.), nach welcher er sie 1771 in London drucken ließ, worauf sie in Leipzig und Paris wiederholt sind. Auch in Florenz, wo man das Allegrische Miserere sang, wurde ihm eine Abschrift angeboten (I S. 182); ungenaue, nach dem Gedächtniß gemachte Aufzeichnungen kamen ihm mehrfach vor. Diesen bestimmten Angaben gegenüber kann man die Behauptung Bainis (Cäcilia II S. 69 ff.) kaum anders als für übertrieben halten, daß es nie eine Partitur oder Abschrift des Miserere gegeben habe, da es bloß durch mündliche Tradition der Sänger überliefert worden sei und dem Capellmeister seine Amtspflicht

aufgeschrieben und wir würden es in diesem Briefe nach Salzburg geschickt haben, wenn nicht unsere Gegenwart es zu machen nothwendig wäre. Die Art der Production muß mehr dabei thun als die Composition selbst[7]. Wir indessen wollen es auch nicht in andere Hände lassen, dieses Geheimniß, ut non incurramus mediate vel immediate in censuram ecclesiae.“ Bei der wiederholten Aufführung am Charfreitag nahm Wolfgang sein Manuscript mit in die Capelle und verbesserte im Hut einige Stellen, wo ihm sein Gedächtniß nicht ganz treu gewesen war. Die Sache wurde dennoch in Rom bekannt und machte natürlich großes Aufsehen; als Wolfgang veranlaßt wurde in einer Gesellschaft in Gegenwart des päbstlichen Sängers Christofori dasselbe vorzutragen und dieser die genaue Uebereinstimmung anerkannte, war das Erstaunen außerordentlich.

Zunächst suchten sie an allen Feierlichkeiten der Char- und Osterwoche Theil zu nehmen. „Unsere gute Kleidung“ schreibt L. Mozart „die deutsche Sprache und meine gewöhnliche Freiheit, mit welcher ich meinen Bedienten in deutscher Sprache den geharnischten Schweizern zurufen ließ, daß sie Platz machen sollten, halfen uns aller Orten bald durch.“ Er war es wohl zufrieden, daß man Wolfgang für einen deutschen Cavalier oder gar Prinzen, ihn für dessen Hofmeister hielt. Bei der Tafel der Cardinäle stand Wolfgang neben dem Sessel des Cardinal Pallavicini und erregte dessen Aufmerksamkeit,

---

verboten habe, eine Partitur auszuarbeiten oder gar mitzutheilen. Allein die von ihm gegebenen Aufschlüsse machen es begreiflich, warum das Miserere nicht genau so gedruckt ist, wie es jetzt gesungen wird.

7) Wie viel der auf alter Tradition und dem sorgfältigsten Studium beruhende Vortrag der päbstlichen Sänger zu der Wirkung des Miserere beiträgt, weiß Jeder der den Aufführungen der Charwoche in der Sixtina beigewohnt hat.

so daß er ihn um seinen Namen fragte. Als er ihn erfahren, sagte er erstaunt: „Ei, sind Sie der berühmte Knabe, von dem mir so Vieles geschrieben worden ist?" unterhielt sich freundlich mit ihm, lobte sein Italiänisch und radebrechte sogar etwas Deutsch mit ihm.

Nachdem die kirchlichen Festlichkeiten vorüber waren, fingen sie an ihre zwanzig Empfehlungsbriefe abzugeben und der Empfang von Seiten der vornehmen Familien, der Chigi, Barberini, Bracciano, Altemps, wie das Erstaunen über Wolfgangs Leistungen war wie wir es schon kennen, nur meinte L. Mozart, je tiefer sie in Italien hineinkämen, desto lebhafter werde die Bewunderung. Eine Gesellschaft, eine Akademie, in der Wolfgang sich hören lassen mußte, drängte die andere; daneben war er auch für sich fleißig mit Componiren, wir wissen von einer Arie und einer Symphonie, die er hier schrieb[8], auch schickte er einen Contretanz nach Salzburg mit einer genauen Anweisung für die Ausführung[9].

Am 8. Mai verließen sie Rom, wo ihnen der Aufenthalt

8) André Verzeichn. 110. Die Arie (ebend. 66) Se ardire e speranza, welche Wolfgang (Beil. V, 10) erwähnt ist aus Metastasios Demofoonte (A. I sc. 13); ebenso die ebenfalls in Rom im selben Jahr componirte Arie (André Verz. 67) Se tutti i mali miei (A. II, sc. 6).

9) „Wolfgang befindet sich gut und schickt einen Contretanz. Er wünscht daß Hr. Cyrillus Hofmann die Schritte dazu componiren möchte, und zwar möchte er, daß, wenn die zwei Violinen als Vorsänger spielen, auch nur zwei Personen vortanzen, und dann allezeit, so oft die Musik mit allen Instrumenten eintritt, die ganze Compagnie zusammentanze. Am schönsten wäre es, wenn es mit fünf Paaren getanzt würde. Das erste Paar fängt das erste Solo an, das zweite tanzt das zweite und so fort, weil fünf Solo und fünf Tutti sind." Auch in den Briefen an die Schwester ist von der Tanzmusik und dem verschiedenen Charakter derselben in Italien und Deutschland öfter die Rede, sowie er sich auch neue Menuetten von Haydn schicken ließ (Beil. V, 8. 14. 26).

auch dadurch sehr angenehm gemacht worden war, daß sie eine Wohnung im Hause des auf einer Reise abwesenden päbstlichen Couriers Uslinghi erhalten hatten, in welcher sie, von dessen Frau und Tochter mit aller ersinnlichen Aufmerksamkeit behandelt, sich behaglich und wie heimisch fühlten. Die Reise nach Neapel machten sie in Gesellschaft von vier Augustinermönchen, was ihnen den Vortheil verschaffte Mittags und Nachts in den am Wege liegenden Klöstern gastliche Aufnahme zu finden, ja sogar an der Einkleidungsfeier einer Nonne als Gäste im Kloster Theil zu nehmen.

Neapel, wo sie von Mitte Mai bis Mitte Juni blieben, übte auch auf unsere Reisenden den unwiderstehlichen Zauber der reizenden Natur aus. Sie waren von Wien aus gut bei Hof empfohlen; die Königin Caroline, die Wolfgang erst kürzlich in Wien gesehen hatte, empfing sie aufs gnädigste und grüßte sie freundlich, so oft sie ihnen begegnete; zum Spielen bei Hofe kam es aber nicht, denn der König, obgleich nicht unmusikalisch, hatte bekanntlich für Nichts Interesse, das einige Bildung voraussetzte. Der allmächtige Minister Tanucci stellte ihnen seinen Haushofmeister zu Diensten um ihnen alle Seltenheiten zu zeigen. Der Adel folgte natürlich diesem Beispiel; unter den Gönnern Wolfgangs finden wir auch die alte Fürstin Belmonte, die Beschützerin Metastasios[10] und den Musikern interessant, weil der Tenorist Raff sie durch seinen Gesang von einer tiefen Melancholie geheilt hatte. Der Sammelplatz der Künstler und Gelehrten war das Haus des englischen Gesandten Will. Hamilton, mit dem Mozarts noch von London her bekannt waren. Seine Gemahlin galt für die beste Klavierspielerin in Neapel[11]; nicht ohne ein

10) Metastasio opp. post. III p. 258.

11) Dies bestätigt auch Burney Reise I S. 241. Uebrigens ist hier

Gefühl des Triumphs schreibt L. Mozart daß sie gezittert habe, als sie vor dem vierzehnjährigen Wolfgang spielen sollte. Unter so günstigen Umständen gelang es auch ein glänzend besuchtes öffentliches Concert zu Stande zu bringen, das eine gute Einnahme lieferte, die ihnen doppelt willkommen war, da sie eine längere Zeit hindurch keine Einnahme zu erwarten hatten. Charakteristisch für die Neapolitaner ist die Anecdote, daß als Wolfgang im Conservatorio alla pietà spielte, die Fertigkeit seiner linken Hand die Zuhörer auf den Gedanken brachte, in einem Ring den er an der Hand trug stecke ein Zauber; bis er ihn abzog und nun die Verwunderung wie der Beifall kein Ende nahm.

Auch für das musikalische Interesse war die Zeit ihres Aufenthaltes in Neapel günstig. Außer den vortrefflichen Vorstellungen der komischen Oper im teatro nuovo begannen mit dem Namenstage des Königs am 30. Mai die Vorstellungen der großen Oper in S. Carlo, für welche Jomelli, Caffaro und Ciccio di Majo engagirt waren; als erste Sängerin glänzte die de Amicis, als erster Sänger Aprile. Jomelli, der im Jahr 1768 aus Stuttgart nach Neapel zurückgekehrt war, versuchte damals zuerst mit der Oper Armida die Gunst seiner Landsleute wiederzugewinnen[12]. Wolfgang fand sie schön, aber zu gescheut und zu alt-

die erste Gemahlin Hamiltons gemeint, nicht die berüchtigte Pantomime Lady Emma Hamilton.

12) Nur aus einem Versehen kann Fétis die Aufführung der Armida ins Jahr 1771 setzen; auch den Demofoonte hörte Burney 4. Nov. 1770 (Reise I S. 252). Ueber diesen schreibt L. Mozart am 22. Dec. 1770 von Mailand aus, daß „des Herrn Jomelli zweite Oper in Neapel jetzt so a terra gegangen ist, daß man gar eine andere dafür einsetzen will. Dies ist nun ein so berühmter Meister, aus dem die Italiäner einen so erschrecklichen Lärm machen. Es war aber auch ein wenig närrisch, daß er in einem Jahre zwei Opern auf dem nämlichen Theater zu schreiben unternommen,

väterisch für das Theater (Beil. V, 17). Das war wohl das allgemeine Urtheil im Publicum; es ist bekannt, daß man in Neapel mit steigendem Unwillen über Jomellis Gelehrsamkeit und Herbigkeit seine Opern aufnahm und die dritte Ifigenia in Aulide durchfallen ließ. Persönlich fanden sie Jomelli, was man ihm nicht immer nachrühmte, höflich und freundlich. Bei ihm lernten sie auch den Impresario Amadori kennen, der Wolfgang eine scrittura für S. Carlo anbot, was aber wegen der für Mailand bereits übernommenen Oper so wenig angenommen werden konnte als ähnliche Anerbietungen, die man ihm auch schon in Bologna und Rom gemacht hatte.

Am 25. Juni fuhren sie mit Extrapost nach Rom zurück. Unterwegs wurde durch die Schuld eines brutalen Postillions der Wagen umgeworfen; Leopold rettete seinen Sohn vor der Gefahr hinauszustürzen, er selbst trug eine nicht unerhebliche Beschädigung davon. Von der anstrengenden Reise — sie fuhren ohne sich unterwegs auszuruhen in sieben und zwanzig Stunden nach Rom — war Wolfgang so ermüdet daß er, nachdem er kaum ein wenig gegessen hatte, auf dem Stuhl fest einschlief und vom Vater entkleidet und ins Bett gebracht werden mußte ohne daß er aufwachte.

Der Aufenthalt in Rom, wo sie die Girandola, die Erleuchtung der Peterskirche, die Ueberreichung des neapolitanischen Tributs und ähnliche Herrlichkeiten bewunderten, brachte Wolfgang eine neue Auszeichnung, indem der Pabst ihm in einer Audienz am 8. Juli das Ordenskreuz vom goldenen Sporn verlieh, „das nämliche was Gluck hat", wie der

---

um so mehr, als er hat merken müssen, daß seine erste Oper keinen großen Beifall hatte."

Vater nicht ohne Stolz meldet[13]. „Du kannst Dir einbilden wie ich lache“ schreibt er „wenn ich allezeit zu ihm Signor Cavaliere sagen höre.“ Auf Wolfgang machte diese Ehre offenbar keinen großen Eindruck; zwar schrieb er in den nächsten Jahren auf seine Compositionen gewöhnlich «Del Sign. Cavaliere W. A. Mozart», auch trug er auf seiner Reise nach Paris in Augsburg dem Rath seines Vaters gemäß das Kreuz — nicht ohne Unannehmlichkeit, wie wir sehen werden —, allein später ließ er es ganz fallen und man hat nie vom Ritter Mozart gehört. Es ist charakteristisch daß Gluck, der dasselbe Kreuz trug, auf seinen Charakter als Ritter hielt. Er hatte auch darin Aehnlichkeit mit Klopstock, daß er die höhere Mission des schaffenden Künstlers auch äußerlich anerkannt wissen wollte; und da Fürsten und Adliche derzeit im Wesentlichen das Publicum bildeten mit dem die Künstler verkehrten, setzte er Werth darauf zum Trotz der Kluft, welche Adliche und Bürgerliche schied, nicht nur ihnen den Stolz des Künstlers zu beweisen sondern wie sie als vornehmer Herr zu leben. Mozart fehlte es weder als Mann noch als Künstler an Selbstgefühl — wir werden sehen daß er es bei mehr als einer Prüfung bewährte —, aber um irgendwelche Prä-

13) Dittersdorf, der es auch erhielt, handelt genauer davon in seiner Selbstbiographie S. 84 f.: „Dieser Orden wird in Rom ausgetheilt und die Mitglieder desselben führen den Titel Comites Palatini Romani. Sie erhalten ein auf Pergament geschriebenes und durch ein großes Insiegel bestätigtes Diplom. Auch genießen sie in Rom, wie in allen päbstlichen Staaten alle Freiheiten des Adels und können frei und ungehindert in den päbstlichen Palast eintreten, haben auch daselbst den Rang, den an anderen regierenden Höfen die Kammerherren haben. Ihr Ordenszeichen ist ein gelb emaillirtes in Gold gefaßtes Kreuz in Gestalt wie das der Malteser-Ritter. Sie tragen dasselbe sowie jene um den Hals an einem ponceaufarbenen Bande, auch etwas kleiner und manchmal ganz von Gold an einem rothen Bande im Knopfloch an der Brust.“

tension an äußere Stellung zu machen war er zu einfach und zu sehr Musiker.

Am 10. Juli verließen sie Rom, und reisten über Civitä Castellana, wo Wolfgang die Orgel spielte, Loretto und Sinigaglia nach Bologna. Hier langten sie am 20. Juli an, mit der Absicht so lange einen ruhigen Aufenthalt zu nehmen bis Wolfgangs Anwesenheit in Mailand zum Vollenden und Einstudiren der Oper nöthig sein würde. Auf die freundliche Einladung des Grafen Pallavicini brachten sie den heißen Monat August als seine Gäste auf einem Landgut in der Nähe von Bologna sehr bequem und angenehm zu. In der Stadt verkehrten sie besonders mit dem Padre Martini sehr viel[14] und es ist wohl anzunehmen, daß die Rücksicht auf diesen Verkehr und den guten Eindruck den es machen würde, wenn Wolfgang unter seinen Augen längere Zeit arbeitete, einigen Einfluß auf die Wahl dieses Aufenthaltsortes ge=

14) „Meine Violinschule hat Pater Martino jetzt durch Euch erhalten. Wir sind die besten Freunde zusammen. Jetzt ist der zweite Theil seines Werkes fertig. Ich bringe beide Theile nach Hause. Wir sind täglich bei ihm und halten musikalisch=historische Unterredungen." (Brief 6. Oct. 1770.) Das Zeugniß welches er Wolfgang ausstellte, lautet so:

Bologna li 12 Oct. 1770.

Attesto io infra scritto, come avendo avuto sotto degli occhi alcuni composizioni musicali di vario stile, e avendo più volte ascoltato suonare il Cembalo, il Violino, e cantare il Sign. Cav. Amadeo Wolfgango Mozart di Salisburgo, Maestro di Musica della Camera di Sua Altezza l'Eccelso Principe Arcivescovo Salisb. in età di anni circa 14, con mia singolare ammirazione e l'ho ritrovato versatissimo in ognuna delle accennate qualità di Musica, avendo fatta la prova sopra tutto nel suono di Cembalo con dargli varj soggetti all' improvviso, il quali con tutta maestria ha condotti con qualunque condizione, che richiede l'Arte. In fedi di che ho scritta e sottoscritta la presente di mia mano.

F. Giambatista Martini
minor Conventuale.

habt hat. Wolfgang war denn auch fleißig im Componiren; er schreibt seiner Schwester von vier italiänischen Symphonien, fünf bis sechs Arien und einer Mottette, die er geschrieben habe[15], und Ende September fing er auch an die Recitative seiner Oper zu machen. Während dieses Aufenthalts machten sie auch die Bekanntschaft des derzeit berühmten Operncomponisten Misliweczeck[16], welcher dort ein Oratorium für Padua vollendete um dann nach Böhmen zurückzukehren[17]. „Er ist ein Ehrenmann“ schreibt L. Mozart „und wir haben vollkommne Freundschaft mit einander gemacht.“ Wolfgang sollte aber Bologna nicht verlassen ohne noch einer besonderen Ehre gewürdigt zu werden.

Die im Jahr 1666 gestiftete accademia filarmonica in Bologna, deren feierliche Aufführung sie am 13. August mit

---

15) Unter dem Mozartschen Nachlaß bei André (Verzeichn. 9) befindet sich ein dreistimmiges Miserere für Alt, Tenor und Baß mit beziffertem Continuo das die Ueberschrift del Sigr. Caval. W. A. Mozart in Bologna 1770 trägt. Es ist offenbar unter dem Einfluß des in Rom gehörten sixtinischen Miserere geschrieben, meist harmonisch, mit einzelnen kleinen imitatorischen Eintritten, einfach und recht schön. Die drei letzten Sätze Quoniam, Benigne, Tunc acceptabis sind aber von anderer Hand auf einem Blatt verschiedenen Papiers geschrieben und offenbar auch nicht von Mozart componirt; der Satz ist herber und einfacher. Es wäre wohl denkbar daß diese Blätter eine Frucht und ein Andenken des musikalischen Verkehrs mit Padre Martini sind.

16) Joseph Misliweczeck, der Sohn eines Müllers in der Nähe von Prag, wurde 1737 geboren. Nach dem Tode seines Vaters widmete er sich der Musik und ging, nachdem er seine Studien in Prag gemacht hatte, nach Italien, wo er, besonders in Neapel, mit seinen Opern Glück machte und gewöhnlich il Boemo genannt wurde. Er starb 1781 in Rom.

17) Burney traf ihn im Jahr 1772, da er eben aus Italien zurückgekehrt war, in Wien (Reise II S. 271).

angehört hatten [18], beschloß Wolfgang nach abgehaltener Prüfung unter ihre Mitglieder aufzunehmen [19]. Leopold beschreibt uns den Vorgang folgendermaßen. „Wolfgang mußte den 9. October Nachmittags um vier Uhr im akademischen Saal erscheinen. Da gab ihm der Princeps academiae und die zwei Censoren (die alle alte Kapellmeister sind) in Gegenwart aller Mitglieder eine Antiphona aus dem Antiphonarium vor, die er in einem Nebenzimmer, wohin ihn der Pedell führte und die Thüre zuschloß, vierstimmig setzen mußte. Nachdem er sie fertig hatte, wurde sie von den Censoren und allen Kapellmeistern und Compositoren untersucht und votirt durch schwarze und weiße Kugeln. Da nun alle Kugeln weiß waren, so wurde er gerufen. Alle klatschten bei seinem Eintritt mit den Händen und wünschten ihm Glück, nachdem ihm vorher der Princeps im Namen der Gesellschaft die Aufnahme angekündigt hatte. Er bedankte sich und damit war es vorbei.

18) Burney, der ebenfalls zugegen war, beschreibt die Feierlichkeit ausführlich (Reise I S. 166 ff.). Die einzelnen Sätze der Messe wie der Vesper waren von Mitgliedern der Gesellschaft componirt, deren jeder seine Composition dirigirte, im Ganzen zehn. Er fügt dann hinzu (a. a. O. S. 170): „Ich muß meinen musikalischen Lesern nicht verschweigen, daß ich bei diesen Musiken Herrn Mozart und seinen Sohn, den kleinen Deutschen gefunden habe, dessen frühzeitige und stets übernatürliche Talente uns vor einigen Jahren zu London in Erstaunen setzten, als er kaum über seine Kinderjahre hinaus war. Seit seiner Ankunft in Italien ist er zu Rom und Neapel sehr bewundert worden."

19) Es war dies ein gewisses Ehrenzeugniß, welches ausgezeichneten Componisten gern ausgestellt wurde; auch war es für Kirchencomponisten nicht ohne Bedeutung, da Benedict XIV in einer Bulle vom Jahr 1749 der philharmonischen Gesellschaft eine Art von Oberaufsicht gegeben hatte, so daß nur von derselben anerkannte Mitglieder Kapellmeister an Kirchen in Bologna werden konnten, und an anderen Kirchen des päbstlichen Gebietes vertrat diese Mitgliedschaft die Stelle jeder Prüfung; vgl. Gretry Mém. I p. 91. Das Breve findet sich bei Toguetti Discorso sui progressi della musica. Bologne 1818.

Ich war unterdessen mit meinem Begleiter auf einer anderen Seite des Saales eingesperrt in der akademischen Bibliothek. Alle wunderten sich daß er es so geschwind fertig hatte, da Manche drei Stunden mit einer Antiphona von drei Zeilen zugebracht haben. Du mußt aber wissen daß es nichts Leichtes ist, indem diese Art der Composition viele Sachen ausschließt, die man nicht darin machen darf, wie man ihm vorhergesagt hatte[20]. Er hatte es in einer halben Stunde fertig. Das Patent brachte uns der Pedell ins Haus"[21].

6.

Am 18ten October kamen sie in Mailand an, und nun ging es mit Macht an die Vollendung der Oper. Dies war

---

20) S. Beilage VII.

21) Das Patent lautet:

Princeps caeterique academici philharmonici omnibus et singulis praesentes litteras lecturis felicitatem.

Quamvis ipsa virtus sibi suisque sectatoribus gloriosum comparet nomen, attamen pro maiori eiusdem maiestate publicam in notitiam decuit propagari. Hinc est quod huiusce nostrae philharmonicae academiae existimationi et incremento consulere singulorumque academicorum scientiam et profectum patefacere intendentes testamur Domin. Wolfgangum Amadeum Mozart e Salisburgo sub die 9 Mensis Octobris anni 1770 inter academiae nostrae magistros compositores adscriptum fuisse. Tanti igitur coacademici virtutem et merita perenni benevolentiae monumento prosequentes hasce patentes litteras subscriptas nostrique consessus sigillo impresso obsignatas dedimus.

Bononiae ex nostra residentia die 10 mensis Octobris anni 1770

Princeps Petronius Lanzi.

Aloysius Xav. Ferri
a secretis.

Registr. in libro Campl. G. pag. 147.

Camplonerius
Cajetanus Croci.

Mitridate, rè di Ponto, opera seria in 3 Akten, gedichtet von Vittorio Amadeo Cigna-Santi aus Turin, wo sie auch bereits im Jahr 1767 mit der Musik von Gasparini[1] aufgeführt worden war.

Zunächst waren die Recitative fertig zu machen und dies geschah mit einem Eifer daß Wolfgang sich gegen seine Mutter entschuldigt, er könne nicht viel schreiben, „denn die Finger thun sehr weh von so vielem Recitativschreiben" (Beil. V, 29). Die eigentlichen Musikstücke, die Arien und was etwa von Ensembles vorkam, pflegte man erst nach genauer Uebereinkunft mit den Sängern und Sängerinnen, wie es für ihre Stimmmittel und ihre individuelle Bildung und Richtung angemessen war zu schreiben. Das Publicum legte damals, wie in Wahrheit zum großen Theil auch jetzt noch, auf die virtuosenhafte Ausführung mehr Werth als auf die Composition und der Componist suchte daher für diese das Möglichste zu thun. Wenn er für große Gesangskünstler schrieb und ihnen Gelegenheit bot ihre Kunst zu entwickeln, war er ihres Beifalls und Eifers gewiß und hatte darin die sicherste Gewähr für das Gelingen und die gute Aufnahme seiner Oper. War er seiner eigenen Eingebung gefolgt und dem Sänger gefiel nicht, was er für ihn geschrieben hatte, so hatte er die Wahl entweder nach der Angabe des Sängers umzuarbeiten oder den meistens ungleichen Kampf mit diesem aufzunehmen, der entweder seine Musik vor dem Publicum fallen ließ oder wohl gar eigenmächtig fremde an deren Stelle setzte. Kein Wunder daher, wenn die meisten Componisten, welche nicht den Stolz und die Energie eines Händel besaßen, es vorzogen sich mit den Sängern ins Vernehmen zu setzen, und

1) Don Quirico Gasparini war Kapellmeister in Turin (Burney Reise I S. 42), als Violoncellist und Kirchencomponist bekannt.

ihnen „das Kleid recht an den Leib zu messen“[2]. Besaß der Componist ein wirklich bedeutendes, eigenthümliches Talent und Einsicht in die Kunst, so war bei einer solchen Vereinbarung weniger Nachtheil zu befürchten, als wenn die Compositionen der Willkühr der Sänger überlassen blieben, die sich um so größere Freiheit nahmen, je weniger sie befragt waren. Allein die Gefahr einer unwürdigen Unterordnung der künstlerischen Production unter die momentanen Anforderungen der Virtuosität lag allzunahe, und daß sie nicht vermieden wurde lehrt die Geschichte der Oper. Heutzutage haben sich wenigstens in Deutschland die Componisten von den Sängern emancipirt; nur haben sie meistens, indem sie aufhörten für die Sänger und Sängerinnen zu schreiben, auch aufgehört für den Gesang zu schreiben: der Gewinn für die Kunst ist mehr als zweifelhaft.

Wolfgang, der bei so manchen Schwierigkeiten und Cabalen, die er zu überwinden hatte, nicht daran dachte es auch noch mit den Sängern zu verderben, suchte es ihnen vielmehr recht zu machen, wie er nur konnte. Sie erschwerten es ihm schon dadurch, daß sie so spät als möglich in Mailand eintrafen und ihm also möglichst wenig Zeit zum Componiren ließen. Zwar wachte der Vater daß Wolfgang, so lange es irgend ging, seine Kräfte schonte und namentlich nicht ohne

2) Auch Gluck, dem man Nachgiebigkeit für die Virtuosenwirthschaft nicht vorwerfen kann, schrieb an Dalberg, da er für München die Oper Cora componiren sollte, im Jahr 1777: „In Betreff der musikalischen Bearbeitung gedachten Gedichtes kommt es darauf an, — von den Talenten der dazu bestimmten Sänger und von der Eigenschaft ihrer Stimmen vollständig unterrichtet zu sein“; und später 1780: «J'ai lû avec plaisir l'opéra que Vous avez bien voulu me communiquer, mais comme je ne connois point les Sujets qui pourroient l'exécuter, je ne saurois me charger d'y composer la musique.»

die größte Noth nach dem Essen schriebe, wo er gewöhnlich mit ihm spatzieren ging. Allein die geistige Anspannung, die fortwährende Beschäftigung mit dem ernsthaften Gegenstande machten den Knaben so ernst gestimmt, daß Leopold die Freunde in Salzburg bat ein gutes Werk zu thun und ihm heitere und spaßhafte Briefe zu schreiben um ihn zu zerstreuen. Dabei fehlte es natürlich nicht an dem unvermeidlichen Verdruß, den ein jeder Kapellmeister, zumal ein fremder und so junger, von der „Virtuosen-Canaille" auszustehen hat, allein der Vater, der diese Verdrießlichkeiten wohl schwerer empfand als der Sohn[3], verlor darüber die Zuversicht nicht und meinte sie würden sich auch dadurch „glücklich durchbeißen, wie der Hanswurst durch den Dreckberg."

Zuerst traf die Primadonna Antonia Bernasconi[4] — statt der Gabrielli — ein und durch sie versuchte die Cabale den jungen Componisten zu stürzen. Ein unbekannt gebliebener Gegner Wolfgangs suchte sie zu bereden, die von diesem componirten Arien nebst dem Duett zurückzuweisen und anstatt dessen die Compositionen derselben von Gasparini, welche er ihr brachte, einzulegen. Allein die Bernasconi, welche vielleicht als geborne Deutsche für ihren Landsmann

3) Wolfgang ermahnt, während er an der Oper arbeitet, wiederholt Mutter und Schwester fleißig zu beten daß die Oper gut gehen möge, „daß wir dann glücklich wieder beisammen sein können" (Beil. V, 29. 30. 31).

4) Antonia Wagele war aus Stuttgart gebürtig, Tochter eines Kammerdieners des Herzogs von Würtemberg. Ihre Mutter heirathete 1747 in zweiter Ehe den Componisten Andrea Bernasconi, welcher 1754 Kapellmeister in München wurde und dort 1784 starb. Er bildete seine Stieftochter, die seinen Namen führte, zur Sängerin aus. Sie trat, wie wir sahen (S. 87 f.) in Wien 1767 als Alceste auf und zeigte sich als große Sängerin und Schauspielerin. So charakterisirt sie Sonnenfels ges. Schr. V S. 148. (Hiller wöchentl. Nachr. III S. 134 ff.)

ein regeres Interesse hatte, wies diesen ehrlosen Antrag ab. Sie konnte es um so eher, als sie in der That mit den von Wolfgang für sie componirten Arien ebenso zufrieden war als der Maestro Lampugnani[5], der sie ihr einstudirte und die Compositionen nicht genug zu loben wußte. Der Tenorist Guglielmo d'Ettore scheint mehr Neigung gehabt zu haben sich auf Intriguen gegen den jungen Maestro einzulassen; wenigstens schreibt L. Mozart später (29. April 1778) an seinen Sohn, der sich über die Gegner beklagte, die er in Paris fand: „Denke nur auf Italien, auf deine erste Opera, auf d'Ettore zurück — man muß sich durchschlagen"[6]. Am spätesten stellte sich der Primo uomo ein, nicht Manzuoli — die mit ihm angeknüpften Verhandlungen (S. 198) müssen sich zerschlagen haben —, sondern Santorini, der zuletzt in Turin gesungen hatte; erst am 1. December kam er in Mailand an, und am 26. December war die Aufführung.

Die Proben begannen unter günstigen Umständen; selbst der Copist hatte seine Sachen so gut gemacht, daß in den Recitativproben sich nur ein Fehler gefunden hatte, und die Sänger bewährten sich in denselben als vortrefflich. Am 17. December war die erste Probe mit vollem starkbesetztem Or-

---

5) Giambattista Lampugnani (geb. 1706 gest. 1772), ein fruchtbarer Opern- und Kirchencomponist, lebte damals in Mailand als ein berühmter Gesanglehrer, spielte in der Oper den ersten Flügel, wenn die Componisten nicht zugegen waren, und setzte die pasticci zusammen, als ein zur Ruhe gesetzter Componist (Burney Reise I S. 71 f.). Er hat nach Arteaga (rivoluz. c. 13 II p. 257 oder II S. 222 der Ueb.) besonders auf die Erweiterung der Instrumental-Begleitung Sorgfalt gewandt.

6) Er war ebenfalls Cavaliere, stand in churbaierischen Diensten und hatte die letzte stagione mit großem Beifall in Padua gesungen (Burney Reise I S. 96). Im Jahr 1771 trat er in Würtembergische Dienste, starb aber gleich darauf.

chester[7] im Redoutensaal, zwei Tage darauf die zweite im Theater; sie entschieden bereits vollständig zu Gunsten der neuen Oper. „Bevor die erste Probe mit dem kleinen Orchester gemacht wurde", schreibt L. Mozart „hat es nicht an Leuten gefehlt, welche mit satyrischer Zunge die Musik schon zum Voraus als etwas Junges und Elendes ausgeschrieen, und so zu sagen prophezeiet, da sie behaupteten, daß es unmöglich wäre, daß ein so junger Knabe, und noch dazu ein Deutscher[8], eine italiänische Oper schreiben könnte, und daß er, ob sie ihn gleich als einen großen Virtuosen erkannten, doch das zum Theater nöthige Chiaro ed oscuro unmöglich verstehen und einsehen könnte. Alle diese Leute sind nun von dem Abend der ersten kleinen Probe an verstummt und reden nicht eine Silbe mehr. Der Copist ist ganz voll Vergnügen, welches in Italien eine gute Vorbedeutung ist, indem, wenn die Musik gut ausfällt, der Copist manchmal durch Verschickung und Verkaufung der Arien mehr Geld gewinnt als der Kapellmeister für die Composition hat[9]! Die Sängerin-

---

7) Es bestand nach L. Mozarts Angabe aus 14 Prim- und ebensovielen Second-Violinen, 2 Klavieren, 6 Contrabässen, 6 Violoncellen, 2 Fagotten, 6 Violen, 2 Oboen und 2 Flautraversi, „welche wo keine Flauti dabei sind allezeit mit 4 Oboen spielen", 4 Corni di caccia und 2 Clarini, folglich in 60 Personen.

8) Hasse und Naumann waren jung und unbekannt nach Italien gekommen und hatten dort unter berühmten italiänischen Meistern ihre Schule gemacht ehe sie mit Opern hervortraten; sie konnten also für eingebürgert gelten, Mozart war allein in Deutschland gebildet. Charakteristisch ist die Anecdote bei Dittersdorf (Selbstbiogr. S. 111 f.) über dessen Violinspiel ein Bolognese ausrief: Come è mai possibile, che una tartaruga tedesca possa arrivare a tale perfezione! Ob die allgemeine Meinung heutzutage wesentlich verändert ist?

9) Die Partitur mußte bei ihrer Abreise noch in Mailand bleiben, weil der Copist Bestellungen auf fünf vollständige Abschriften hatte, eine für

nen und Sänger sind sehr zufrieden und völlig vergnügt, absonderlich die Primadonna und Primouomo wegen des Duetts voller Freude"[10]. Auch die professori (Instrumentalisten) im Orchester waren zufrieden, und erklärten die Musik sei klar, deutlich und leicht zu spielen; der Vater, der auch noch Ohren zu haben glaubte, wenn sie auch vielleicht etwas partheiisch seien, und genau Acht gab, war guten Muths. Ihre Freunde waren eben so heiter als die Neider stumm waren, die bedeutendsten Musiker Fioroni, Sammartini, Lampugnani, Piazza Colombo erklärten sich entschieden für die neue Oper. Unter diesen Umständen konnten sie, obgleich die erste Oper der Stagione in der Regel am wenigsten Beachtung fand[11], der Aufführung mit Ruhe entgegensehen.

Am 26. December hatte sie unter Wolfgangs Leitung[12] Statt und der Erfolg übertraf noch die Erwartung; die Oper fand allgemeinen außerordentlichen Beifall. Nach allen Arien, einige wenige der Nebenpersonen ausgenommen, erfolgte ein erstaunliches Händeklatschen und der Ruf evviva il Maestro! evviva il Maestrino! Ja es wurde gegen alle Gewohnheit

---

die Impresa, zwei nach Wien, eine für die Herzogin von Parma, eine nach Lissabon; die einzelnen Arien ungerechnet.

10) „Der Primouomo sagte, daß, wenn dieses Duett nicht gefalle, er sich noch einmal wolle beschnäzeln lassen."

11) Es war üblich in jeder Stagione (Saison) drei neue Opern aufzuführen, von denen die zweite als die wichtigste angesehen wurde, weil ihre Aufführung in die belebteste Zeit fiel und am meisten Beachtung fand; es war daher eine Ehre für den Componisten, wenn man ihm die zweite Oper antrug.

12) In den ersten drei Aufführungen dirigirte Wolfgang am ersten Klavier, Lampugnani spielte das zweite; von da an dirigirte Lampugnani, und Melchior Chiesa war am zweiten Klavier.

einer ersten Aufführung[13] eine Arie der Primadonna wiederholt. In der zweiten Aufführung steigerte sich der Beifall, zwei Arien wurden wiederholt und auch das Duett verlangte man Dacapo; allein da es ein Donnerstag war und in den Freitag (Fasttag) hineinging, die Meisten aber noch zu Hause essen wollten, mußte man sich kurz fassen und die Vorstellung dauerte mit den nach jedem Act eingelegten Balletten sechs starke Stunden. Die Oper ging in der That alle stelle und wurde zwanzigmal bei vollem Theater und stets gleichem Beifall wiederholt[14]. Wolfgang erhielt im Publicum den Namen des Cavaliere filarmonico, den die Accademia filarmonica zu Verona gewissermaßen bestätigte, indem sie ihn am 5. Januar 1771 als ihren Kapellmeister unter ihre Mitglieder aufnahm[15].

---

13) Bei der ersten Aufführung wird auch in neuerer Zeit in Italien das Schicksal einer Oper und der einzelnen Nummern festgestellt. Mit einer gespannten Aufmerksamkeit, die sehr gegen die gewöhnliche geräuschvolle Gleichgültigkeit des Opernpublicums absticht, folgt man jedem einzelnen Musikstück; jedes bekommt seine Censur. In der Regel bleibt es während der Stagione bei dieser Entscheidung; was am ersten Abend lebhaften Beifall gefunden hat, wird auch später mit Entzücken angehört, das Uebrige unter der Conversation des Publicums begraben.

14) Die Mailänder Zeitung vom 2. Januar brachte folgenden Artikel über die Oper: Mercoledì scorso si è riaperto questo Regio Ducal Teatro colla rappresentazione del Dramma intitolato: il Mitridate, Rè di Ponto, che ha incontrata la pubblica soddisfazione si per il buon gusto delle decorazioni, quanto per l'eccellenza della musica ed abilità degli attori. Alcune arie cantate dalla Signora Antonia Bernasconi esprimono vivamente le passioni e toccino il cuore. Il giovine maestro di cappella, che non oltrepassa l'età d'anni quindeci, studia il bello della natura e ce lo rappresenta adorno delle più rare grazie musicali.

15) Das Diplom lautete:

Cop tratta dal Protocollo dell' Archivio dell' Accademia Filar-

Nachdem am 5. Januar noch eine Akademie beim Grafen Firmian gewesen war, in welcher dem Wolfgang ein neues

---

monica di Verona con l'assistenza de' Padri Gravissimi. Foglio Eee pag. 31. 1771. 5 Gennajo.

Il giorno delli 5 del mese di Gennajo 1771 convocata la Magnifica Accademia Filarmonica di Verona con l'assistenza de' Padri Gravissimi.

Espose il Sign. Conte Murari Bia, Governatore, essere antico istituto di questa Accademia di procacciarsi l'onore delle persone virtuose, acciocchè delle loro distinte virtù ridondi sempre più lustro e decoro alla stessa Accademia, così essendo bastantemente note le prerogative distinte, delle quali va adorno il portentoso giovane Sign. Amadeo Wolfgango Mozart di Salisburgo, maestro de' Concerti di S. A. Rev^{ma} l' Arcivescovo Principe di Salisburgo, Cavaliere dello speron d'oro condecorato dal Regnante Sommo Pontefice, che si degnò udirlo ed applaudire al merito di esso giovane: e veramente può decantarsi per un prodigio de' più distinti nella professione di musica, e lo puo accertare questa nostra città di Verona mentre in que' pocchi giorni, che vi si trattenne, diede prove tali del suo valore nel suonare il clavicembalo, in più incontri all' improviso le cose più difficoltose con tale prontezza e leggiadria riducendo sul fatto in ottima musica à più istromenti alcuni tratti poetici che gli furono esibiti con istupore de' più intendenti in tale arte. E questa nostra Accademia Filarmonica può fare le più veridiche sincere attestazioni del merito imparreggiabile di questo giovane, il quale nella sala dell' Accademia in Gennaro dell' anno scorso alla presenza di dame e cavalieri e della pubblica rappresentanza colli musicali stromenti sostenne con somma maestria e ammirazione e sorpresa di tutta quella nobile adunanza i maggiori cimenti. E ciò oltre le moltiplici notizie avute da più parti dell' Italia, dove si è fatto sentire questo ammirabile giovane da primi professori e dilettanti di musica riportandone da tutti encomj ed applausi. In somma questo insigne talento promette sempre più avanzamenti ammirevoli da far istupire tutti quelli che l'avranno ad udire in progresso poichè in età cosi fresca il suo raro ingegno è pervenuto a tal grado di sapere che ormai avvanza e supera i più valorosi intendenti di musica.

schönes und schweres Concert zum Spielen vorgelegt worden war, unternahmen sie einen Abstecher nach Turin, wo sie eine prächtige Oper sahen. Am 31. Januar waren sie wieder in Mailand[16] und reisten nach kurzem Aufenthalt nach Venedig, wo sie am Faschingmontag ankamen. Hier genossen sie die Freuden eines venetianischen Carnevals. Da sie bald bei der ganzen Nobilität eingeführt waren, standen ihnen jederzeit herrschaftliche Gondeln zu Diensten um sich auf den Lagunen schaukeln zu lassen; eine Gesellschaft drängte die andere, jeden Abend konnten sie in der Oper oder an einem Belustigungsorte zubringen; eine Akademie die sie gaben fiel glänzend aus.

Auf der Rückreise hielten sie sich einen Tag in Padua auf, besuchten die musikalischen Notabilitäten Vallotti[17] und

---

Perciò sarebbe di gran vantaggio a questa nostra Accademia la quale nella Musica, Poesia e Belle Lettere ha sempre avuto nome da per tutto fra le più segnalate e distinte, che questo insigne giovane fosse ascritto Maestro di Cappella dell' Accademia Filarmonica, sperando che da lui sarà aggradita questa dimostrazione di stima.

Proposto in Accademia si decorosa proposizione e discorsa con erudita facondia dagli Accademici restò universalmente acclamata, e per conseguenza descritto il Sign. Amadeo Wolfgango Mozart Maestro di Cappella della Magnifica Accademia Filarmonica di Verona.

16) Von Mailand berichtet L. Mozart ein musikalisches Ereigniß, das ihm zumal in Italien fast unglaublich erscheint. „Wir hörten auf der Gasse zwei Arme, Mann und Weib, mit einander singen und sie sangen Alles in Quinten, so daß keine Note fehlte. Das habe ich in Deutschland nicht gehört. In der Ferne glaubte ich, es wären zwei Personen, die jede ein besonderes Lied sängen. Da wir näher kamen, fanden wir, daß es ein schönes Duett in puren Quinten war.“ Ulibicheff erkennt darin die im Volk lebendig gebliebene Tradition des zwölften Jahrhunderts; mir scheint diese Ehrenrettung zweier unmusikalischer Bettler zu gelehrt.

17) Franc. Ant. Vallotti, geb. 1697 in Vercelli, trat in den Franziskanerorden und widmete sich der Musik; er wurde 1728 Organist an der

Ferrandini[18] — Tartini war im Jahr vorher gestorben —, und Wolfgang ließ sich auch auf der trefflichen Orgel in Sta Giustina hören. Hier wurde ihm auch der Auftrag ertheilt ein Oratorium zu schreiben, wahrscheinlich La Betulia liberata, worauf wir noch zurückkommen werden. In Vicenza wurden sie vom Bischof, der aus dem Hause Cornero war und ihre Bekanntschaft in Venedig gemacht hatte, einige Tage zurückgehalten; auch in Verona, wo sie bei ihrem alten Freunde Luggiati wohnten, mußten sie wieder mehrere Tage verweilen. Ende März 1771 trafen sie wieder in Salzburg ein.

7.

Bereichert mit Erfahrungen für seine Kunst wie für das Leben und mit außerordentlichen Ehren überhäuft kam Wolfgang wieder heim, reifer und fertiger, aber so unschuldig und bescheiden, so kindlichen Sinnes als er fortgegangen war. Der nächste Erfolg des großen Beifalls, welchen die Oper gefunden hatte, war ein neuer Contract mit der Impresa in Mailand für die erste Oper im Carneval 1773, — deren Honorar auf 130 gigliati erhöhet wurde —, den sie noch wäh-

---

Kirche St. Antonio und starb als solcher 1780. Er war der erste Orgelspieler Italiens, ein ungemein fruchtbarer Kirchencomponist und galt für den bedeutendsten Theoretiker und Contrapunktisten neben Padre Martini. Burney rühmt ihn ebenfalls als einen Mann vom liebenswürdigsten Charakter (Reise I S. 94 ff.).

18) Giov. Ferrandini, aus Venedig, kam frühzeitig nach München und wurde dort Kapellmeister, Truchseß und geheimer Rath, componirte auch eine Reihe von Opern für die dortige Bühne. Er lebte gewöhnlich mit seiner Familie in Padua und machte dort ein ansehnliches Haus (Meißner Biographie Naumanns I S. 111 ff.). Er starb hochbejahrt in München 1793.

rend ihres Aufenthalts in Mailand abgeschlossen hatten[1]. Und kaum in Salzburg angekommen erhielten sie, wie es ihnen schon angedeutet worden war, ein Schreiben vom Grafen Firmian, welcher im Namen der Kaiserin Maria Theresia Wolfgang beauftragte zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit der Prinzessin Maria Ricciarda Beatrice, Tochter des Erbprinzen Ercole Rainaldo von Modena, eine theatralische Serenata zu componiren. Die Vermählung sollte im October des Jahrs 1771 Statt finden, voraussichtlich war also der Aufenthalt in Salzburg nicht von langer Dauer. Ungenutzt wird er diese Zeit für seine musikalische Fortbildung nicht gelassen haben; bestimmt nachweisbar sind nur eine Litanei und ein Regina coeli, welche er im Mai und eine Symphonie, welche er im Juli dieses Jahrs componirte[2]; wodurch er auch seinen Pflichten als Concertmeister genügte. Indeß scheint es nicht, als ob er bei dem Erzbischof sonderlich in Gnaden gewesen sei; mindestens bezweifelte L. Mozart es später, daß der große Beifall, welchen die Sere-

1) Der Contract lautet:

Resta accordato il Sign. Amadeo Mozart per mettere in musica il primo dramma che si rappresenterà in questo Regio Ducal Teatro di Milano nel Carnovale dell' anno 1773 e le si assegnano per onorario delle sue virtuose fatiche Gigliati cento trenta, dico 130r^e. ed allogio mobigliato.

Patto che il sudd^o. Sign. Maestro debba transmettere tutti li recitativi posti in musica entro il Mese di 8bre dell' anno 1772 e ritrovarsi in Milano al principio del susseguente mese di 9bre per comporre le arie ed assistere a tutte le prove necessarie per l'opera suddetta. Risservati le soliti infortunij di teatro e fatto di Principe (che Dio non voglia).

Milano 4 Marzo 1771.

Gl' Associati nel Regio Appalto del Teatro.
Federico Castiglione.

2) André Verzeichn. 10. 11. 111.

nata in Mailand fand, den Erzbischof bewegen würde Wolfgangs eingedenk zu sein, wenn eine Besoldung ledig werden sollte. Darum wird sich wahrscheinlich Wolfgang weniger gekümmert haben als sein Vater; er benutzte aber diese Zeit um sich zum erstenmal zu verlieben. Seine Briefe an die Schwester aus der nächsten Zeit sind reich an Hindeutungen auf eine namenlose Schönheit, auf unaussprechliche Gefühle, und da wir erfahren, daß die junge Dame sich um dieselbe Zeit verheirathete, so fehlt kein Zug zu einer schwärmerischen Liebe, wie sie sich für einen sechszehnjährigen Jüngling schickt, die übrigens seinen natürlichen guten Humor nicht beeinträchtigte.

Am 21. August kamen sie wieder in Mailand an[3], die Vermählung war auf den 15. October festgesetzt, das Textbuch zu der Oper aber noch nicht angelangt; man rechnete damals darauf daß ein Maestro auch darin seine Meisterschaft bewähre, daß ihm seine Kunst jederzeit zu Gebote stehe[4]. Die Biographien der damaligen Componisten sind voll von Zügen dieser Schnellfertigkeit, die an sich freilich nur ein zweifelhaftes Verdienst hat, aber jedenfalls ein Beweis von einer sicher und fest ausgebildeten Kunstübung ist, welche, so gewiß sie allein den Künstler nicht ausmacht, doch nie ungestraft von ihm verachtet wird. Auch trug der Charakter der

3) Unterwegs hielten sie sich, wie gewöhnlich auf diesen Reisen, in Alla bei den Gebrüdern Pirini (nicht Piccini, wie bei Nissen gedruckt ist) und in Verona bei Luggiati auf.

4) So schreibt Naumann am 12. Oct. 1773: „Nunmehro habe Zeit auszuruhen und mich zu präpariren vor S. Benedetto, welche den zweiten Feiertag in die scena geht; ich wünschte nur bei Zeiten das Buch zu bekommen, damit ich ruhig arbeiten kann, es ist aber hier nichts anders zu thun, eine Oper muß in einem kleinen Monat gemacht, gelernt und aufgeführt sein.“

Italiäner, welche das Prompte und Schlagfertige in der Kunst und in jeder Geistesbildung vor Allem hoch schätzen — man darf nur an ihre Improvisatoren denken — das Seinige bei diese Richtung zu fördern. Wolfgang war deshalb auch unbekümmert; er erfreute sich des ungemein gnädigen Empfanges bei der Prinzessin Braut, ließ sich das treffliche Obst schmecken, davon er aus brüderlicher Liebe für die Schwester mitaß, und als das Buch endlich angekommen und mancher Veränderungen wegen noch einige Tage vom Dichter zurückbehalten worden war, machte er sich Anfang September mit einem Eifer ans Componiren, daß der Vater am 13. September, wo die Recitative und Chöre fertig waren, meinte, in zwölf Tagen werde wohl die Oper mit dem Ballet fertig sein, was auch so ziemlich eintraf: kein Wunder, wenn er sich beklagt, daß ihm die Finger vom Schreiben weh thaten. In dem Hause, wo sie wohnten, war über ihnen ein Violinist, unter ihnen ein anderer, nebenan ein Singmeister der Lectionen gab, gegenüber ein Oboist. Wie mancher hätte unter solcher Umgebung auf alles Musiciren verzichtet; Wolfgang aber meinte (Beil. V, 36): „Das ist lustig zum Componiren, das giebt Gedanken.“ Der Tenorist Tibaldi kam fast täglich gegen 11 Uhr zu ihnen und blieb am Tisch bis 1 Uhr sitzen, während Wolfgang fortfuhr zu componiren. Auch Manzuoli, der diesesmal wirklich engagirt war[5], besuchte sie öfters. Ueberhaupt war jetzt der Verkehr mit den Künstlern, die „lauter gute und berühmte Sänger und vernünftige Leute“ waren, angenehm und durch keine Intrigue und Cabale gestört[6]. Wolfgangs bereits befestigte Stellung

5) Eine Probe von seinem Hochmuth erzählt Wolfgang seiner Schwester (Beil. V, 43).

6) Auch die berühmte Gabrielli, welche während dieser Zeit nach Mailand kam, lernten sie nun kennen (Beil. V, 40). Ein Urtheil Mozarts

im Publicum sowie die Gunst, welche er beim kaiserlichen Hofe genoß, mochten dazu auch das Ihrige beitragen.

Auch das Verhältniß zu Hasse, der Metastasios Ruggiero als Festoper[7] componirte, war das beste. Es war keine geringe Auszeichnung daß Männern wie Hasse und Metastasio, welche den Höhepunkt bezeichneten, den die italiänische Oper erreicht hatte, der junge Mozart als bereits ebenbürtiger Meister zur Seite gestellt wurde. Es ist ein merkwürdiges

---

über sie, das er zwar erst später ausgesprochen hat, das sich aber auf dieses Zusammensein gründet, ist bemerkenswerth. Er schreibt (Mannheim 19. Febr. 1778) an seinen Vater: „Wer die Gabrielli gehört hat sagt und wird sagen, daß sie nichts als eine Passagen- und Rouladenmacherin war; und weil sie sie aber auf eine so besondere Art ausdrückte, verdiente sie Bewunderung, welche aber nicht länger dauerte, als bis sie das viertemal sang. Denn sie konnte in der Länge nicht gefallen; der Passagen ist man bald müde, und sie hatte das Unglück daß sie nicht singen konnte. Sie war nicht im Stande eine ganze Note gehörig auszuhalten, sie hatte keine messa di voce, sie wußte nicht zu souteniren, mit einem Wort: sie sang mit Kunst, aber keinem Verstand."

7) Metastasio schreibt 10. Oct. 1771 (opp. post. III p. 116 f.): A dispetto della giusta mia determinazione di lasciar finalmente in pace le muse, l'adorabile mia sovrana mi à nuovamente mandato in Parnaso a mettere insieme un nuovo dramma per festeggiar le nozze dell' augusto suo figliuolo l'arciduca Ferdinando, e non è stata mai tanto meritoria la ubbidienza. Me ne à in vero largamente ricompensato l'onore ch'ella mi fà mostrandosi non ancor annojata delle mie cantilene, e dandomi sempre pubbliche prove del suo clementissimo gradimento; ma non vorrei vedermi finalmente una volta costretto ad informar tutto il mondo con qualche mia troppo debole produzione, che il zelo d'ubbidirla, che nel mio cuor sempre cresce, non basta a sostener le veci del vigor della mente che sempre scema. Il titolo del nuovo dramma è Il Ruggiero ovvero l'Eroica Gratitudine, soggetto tratto dai tre ultimi libri del Furioso di Lodovico Ariosto, e non alieno dalle nozze che si celebrano, poichè gl' eroi del dramma sono dal mio autore annoverati fra gli avi illustri della sposa reale.

und bedeutsames Zusammentreffen, wie wir sie mitunter in der Kunstgeschichte finden, daß der Mann, der wie Wenige ein langes Leben hindurch die Bühne beherrscht hatte, gleichsam persönlich das Scepter dem Jüngling übergab, der bei Lebzeiten seinen Ruhm freilich nicht erreichen aber ihn dauernder der Nachwelt übergeben sollte. „Mir ist leid", schreibt L. Mozart „die Serenada des Wolfgang hat die Oper des Hasse so niedergeschlagen, daß ich es nicht beschreiben kann."[8] Und Hasse selbst soll ausgerufen haben: „Der Jüngling wird Alle vergessen machen"[9]! Es sieht ihm gleich, daß er einsichtig und neidlos die künftige Größe Mozarts erkannte und pries. Sanft und gutmüthig wie er war, fanden ihn auch junge Künstler frei von Anmaßung und Scheelsucht, stets bereit fremdes Verdienst anzuerkennen und zur Anerkennung zu bringen, so Quanz[10], Naumann[11] und Mozart selbst, da er als Knabe in Wien mit der Künstlercabale zu kämpfen hatte (S. 89)[12].

Das Festspiel vom Abbate Parini, welches Mozart componirte, hieß Ascanio in Alba und bestand aus zwei Acten, welche durch ein Ballet verbunden waren. Es war darauf eingerichtet scenische Pracht zu entwickeln, weshalb auch die Tänze eine große Rolle darin spielten und dies gab Gelegenheit mehr Chöre anzubringen als sonst gewöhnlich war. Die

---

8) Metastasio äußert sich unmuthig in einem Briefe an Gamera, daß er es mit aller Mühe, die er sich mit dem Ruggiero gegeben habe, doch den Theaterdirectoren nicht habe recht machen können (opp. post. III p. 164).

9) Carpani Le Haydine p. 83. Kandler Cenni int. alla vita del G. A. Hasse p. 27: Questo ragazzo ci farà dimenticar tutti!

10) Marpurg krit. Beitr. I S. 227 ff.

11) Meißner Biographie Naumanns I S. 120 ff. 227. 283.

12) Misliweczeck traf hier wieder mit ihnen zusammen, da er die erste Oper für den Carneval zu schreiben hatte.

Ballette von Pick und Fabier wurden sehr gerühmt. Vielleicht trug auch diese glänzende Ausstattung zu der günstigen Aufnahme bei; genug der Beifall war außerordentlich. Die hohen Vermählten gaben durch Klatschen, Bravorufen und Verneigen gegen den jungen Maestro das Beispiel, dem das übrige Publicum folgte; zwei Arien mußten regelmäßig wiederholt werden, die Oper erfuhr eine Reihe von Aufführungen, und der Copist hatte wieder die Partitur mehrmals abzuschreiben. Auch die Belohnung blieb diesmal nicht aus, außer dem Honorar erhielt Wolfgang eine mit Diamanten besetzte Dose.

Nachdem die Oper vollendet war, schrieb Mozart im November noch eine Symphonie und ein Divertimento[13], vielleicht für eine Akademie oder sonst auf Bestellung.

Während des Aufenthalts in Mailand war auch ein Contract mit dem Theater S. Benedetto in Venedig zu Stande gekommen, durch welchen Wolfgang beauftragt wurde für das Carneval 1773 die zweite Oper für dieses Theater zu schreiben[14]. Wie dies möglich war, da der Contract dieselben

13) André Verz. 112. 138. Das letztere, welches ursprünglich achtstimmig war, hat er später vierzehnstimmig bearbeitet.

14) Der Contract lautet:

A dì 17 del mese di Agosto 1771. Venezia.

Con la presente privata scrittura, quale voglion le parti che abbia forza e vigore, come se fatta fosse per mano di Pubblico Notaro di questa ed altra Città, il Sign. Michel dall' Agata conduttore del opera eroica, che si dovrà rappresentare nel venturo Carnevale dell' anno 1773 principiando le recite il giorno di S. Steffano nel magnifico teatro nobile di S. Benedetto, ferma e stabilisce il Sign. Wolfgang Amadeo Mozart maestro di capella per scrivere la seconda opera, che sarà data in detto Carnevale con obbligo di non dover scrivere in alcun altro teatro della capitale, se non hà prima esseguito la presente scrittura. Con obbligo di ritrovarsi in Venezia per li 30 Novembre 1772 per esser pronto a tutte le prove e rap-

Verpflichtungen rücksichtlich des Aufenthalts in Venedig festsetzte, welche durch den früheren schon für Mailand übernommen waren, ist schwer zu begreifen, wenn nicht etwa einige Nachgiebigkeit von Seiten des venetianischen Impresario zu erwarten, vielleicht auch versprochen war[15]. Indeß kam dieser Contract nicht zur Ausführung; Mozarts Stellvertreter wurde Naumann, der auf seiner zweiten Reise nach Italien grade rechtzeitig nach Venedig kam, um die zweite Oper zu übernehmen, die noch unbesetzt war, während alle anderen bereits vergeben waren. Er schrieb dann den Soliman von Migliavacca, der außerordentliches Glück machte[16].

8.

Bis Mitte December verzögerte sich ihre Rückkehr nach Salzburg, und noch in demselben Monat componirte Wolfgang eine Symphonie [1]. Bald nachher überstand er eine

---

presentazioni, che si doveranno fare nel detto tempo. Ed in ricompensa delle sue virtuose fatiche li viene accordato dal Sign. dall' Agata Zecchini num. settanta o sua giusta valuta, onde promette il suddetto di pontualmente adempire senza riservo di nessun' altra respettiva parte, salvo soli li patti soliti riservarsi in materia de' teatri, ed in fede vale Zecchini num. 70.

Michele dall' Agata.

15) In einem Briefe an Breitkopf (7. Febr. 1772) schreibt L. Mozart: „Wir sind den 15. December aus Mayland zurück angelanget, und da mein Sohn sich abermahlen durch Verfertigung der theatralischen Serenate vielen Ruhm erworben, als ist er abermahlen beruffen die erste Carnevals Opera des künftigen Jahres in Mayland und gleich darauf in dem nämlichen Carneval die zweyte Opera auf dem Theater S. Benedetto in Venedig zu schreiben. Wir werden demnach bis Ende kommenden Septembers in Salzburg verbleiben, dann und zwar zum drittenmahl nach Italien abgehen."

16) Meißner Biographie Naumanns I S. 279 ff.

1) André Verz. 113.

schwere Krankheit[2]. Ihre Heimkehr fiel zusammen mit dem Tode des Erzbischofs Sigismund, welcher am 16. December 1771 einer langwierigen Krankheit erlag. Zu seinem Nachfolger wurde nach oftmals wiederholten Scrutinien am 14. März 1772 Hieronymus Joseph Franz v. Paula Graf von Colloredo Bischof von Gurk gewählt, zum allgemeinen Erstaunen und Kummer der Bevölkerung, die von ihm wenig Heil hoffte[3]. Von diesem Fürsten, der sich in der Geschichte der Musik eine traurige Berühmtheit durch die unwürdige Behandlung Mozarts gesichert hat, wird später näher zu berichten sein. Zu den Festlichkeiten, welche sein Einzug und die Huldigung (am 29. April 1772) hervorriefen, gehörte auch eine Oper, deren Composition Wolfgang aufgetragen war. Man hatte Il sogno di Scipione gewählt, eine allegorische azione teatrale von Metastasio, welche am 1. October 1735 zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth mit Musik von Predieri aufgeführt wurde. Sie war mit Beziehung auf die unglücklichen Kriegsereignisse in Italien geschrieben und appellirte an die Tapferkeit und Standhaftigkeit, die ein großer Feldherr auch im Unglück bewahre. Wie weit das für die Verhältnisse des Erzbischofs Hieronymus paßte, scheint man nicht ängstlich erwogen

---

2) Dies geht hervor aus einem Briefe seiner Schwester (Salzburg 2. Juli 1819) an den Regierungsrath v. Sonnleithner, welcher sie um Auskunft über die Portraits Mozarts gebeten hatte, in welchem es heißt: „Dasjenige so gemalt wurde wie er von der italiänischen Reise zurückkam ist das älteste (in ihrem Besitz), da war er erst 16 Jahr alt, aber da er von einer sehr schweren Krankheit aufstand, so sieht das Bild kränklich und sehr gelb aus; sein Bild in dem Familiengemälde, da er 22 Jahr alt war, ist sehr gut und das Miniaturgemälde, wo er 26 Jahr war, ist das jüngste so ich habe."

3) Ausführliche Nachrichten finden sich bei [Koch-Sternfeld], die letzten dreißig Jahre des Hochstifts und Erzbisthums Salzburg (1816) S. 36 ff.

zu haben; ja man machte es sich so bequem daß man den Text der Licenza, welche nach herkömmlicher Weise die Nutzanwendung direct an den Gefeierten richtete[4], unverändert ließ bis auf den Namen Carlo, an dessen Stelle Girolamo trat. Es ist spaßhaft daß Mozart, der nach seinem Metastasio componirte, in der Partitur auch den Text unterlegte: Ma Scipio esalta il labbro e Carlo il cuore, dann den Namen ausradirte und Girolamo hineinschrieb. Wer hierin ein Zeichen von Gleichgültigkeit gegen die Person des neuen Erzbischofs sehen möchte, kann die Bestätigung auch darin finden, daß diese Oper den Charakter einer Gelegenheitsmusik, bei der es mehr darauf ankommt Parade zu machen als Empfindung auszudrücken, in einem Grade verräth, wie keine andere Musik von Mozart. Wahrscheinlich ist die Oper Anfang Mai 1772 aufgeführt[5].

Die übrigen Compositionen, welche nachweislich in diese Zeit fallen, sind eine Symphonie die im Februar[6] und eine

4) Da die meisten Opern bei Festlichkeiten zu Ehren hoher Herrschaften gegeben wurden und man dieser Veranlassung auf dem Theater selbst zu gedenken liebte, so begnügte man sich nicht mit allegorischen Anspielungen, sondern ließ am Schluß der Oper den oder die Gefeierten direct ansprechen, meistens in der gewöhnlichen Form einer Arie mit Recitativ, an die sich wohl auch ein Chor anschloß. Sie stand mit der Oper und ihrem Inhalt in gar keinem Zusammenhang und hieß Licenza. Man kann über die verschiedenen Arten, dieses Fabula docet anzubringen einen Brief Metastasios an Farinelli lesen, opp. post. I p. 300 ff.

5) Es scheint fast, als sei sie später noch einmal gegeben worden; wenigstens findet sich die Arie der Licenza in einer zweiten Composition, die der Handschrift nach aus einer späteren Zeit herrührt, und die erste beiweitem übertrifft. Doch wäre es denkbar, daß sie auch allein in einem Concert bei Hofe gesungen, oder an irgend eine andere Composition angehängt worden sei.

6) André Verzeichn. 114.

Litanei de venerabili, ein höchst bedeutendes Werk, die im März componirt wurde[7]. Den Januar scheint die Krankheit hingenommen zu haben und im April war Mozart wohl mit der Oper beschäftigt, im Mai sind außer einem Regina coeli[8] nicht weniger als drei Symphonien fertig geworden[9], im Juni ein großes Divertimento[10], im Juli und August wiederum drei Symphonien[11]. Gewiß ist diese Fruchtbarkeit außerordentlich, und doch sind diese sicher zu bezeichnenden Compositionen schwerlich die einzigen welche während dieser Zeit entstanden sind. Bemerkenswerth aber ist es, daß Mozart, der zum Herbst wieder eine neue Oper zu schreiben hatte, seine Zeit nicht vorzugsweise zu Studien für diese verwandte, sondern sich vielmehr fast ausschließlich mit Kirchen- und Instrumentalmusik beschäftigte. Die äußere Veranlassung dazu boten seine Stellung und die Verhältnisse in Salzburg, allein die Weise, wie er sich diese zu Nutzen machte, spricht für die innere Nöthigung welche er empfand, sich nach allen Seiten hin zu bewegen und frei zu machen. Daß die Mehrzahl dieser

7) André Verzeichn. 12. Die Cantate (1) „Heiliger, sieh gnädig" besteht aus einigen Sätzen dieser Litanei, und zwar dem Kyrie (p. 2—9 Part.), Panis omnipotentia (p. 10—14), Viaticum (p. 15), Pignus futurae gloriae (p. 16—26).

8) André Verzeichn. 13.

9) André Verzeichn. 115. 116. 117.

10) André Verzeichn. 139. Es ist für 2 Violinen, 2 Bratschen und Baß, Flöte, Oboe, Fagott, und 4 Hörner geschrieben und besteht aus 7 Sätzen. *a*) Allegro; *b*) Adagio für die Saiteninstrumente; *c*) Menuett mit drei Trios, von denen das erste für 4 Hörner, das zweite für Oboe Flöte und Fagott, das dritte für alle Blasinstrumente ist, und Coda; *d*) Allegretto mit obligater Flöte; *e*) Menuett, dessen erster Theil von 4 Hörnern geblasen wird, mit zwei Trios und Coda; *f*) Adagio für sämmtliche Blasinstrumente; *g*) Allegro non molto.

11) André Verz. 118 (mit 4 Hörnern). 119. 120.

rasch hingeworfenen Instrumentalcompositionen sich vor denen anderer Meister der Zeit nicht besonders auszeichnete ist gewiß, und man kann sich daher das Urtheil erklären, das ein Correspondent Burneys, welcher im Sommer 1772 in Salzburg war, über ihn fällte. Er habe Mozart, den Vater besucht und sich von Wolfgang und seiner Schwester Duetts vorspielen lassen; Wolfgang sei noch immer ein großer Meister auf seinem Instrument, allein er scheine auf seiner höchsten Spitze zu sein, und nach der Musik, welche von seiner Composition im Orchester aufgeführt wurde, zu urtheilen, scheine er ein Beweis mehr daß frühzeitige Früchte mehr ungewöhnlich als vortrefflich seien[12]. Es wäre unbillig dem Manne jetzt zu verübeln daß er damals falsch prophezeiet hat; doch ist in diesem Urtheil vielleicht etwas von der Salzburger Stimmung zu spüren.

Ende October begaben sie sich wiederum auf die Reise nach Mailand, um dort zur rechten Zeit für die neue Oper einzutreffen. Sie reisten über Innsbruck und Botzen, wo Wolfgang „für die lange Weile" ein Quattro componirte[13], feierten dessen Namenstag (31. Oct.) lustig bei den Gebrüdern Pirini, hielten sich auch in Verona in gewohnter Weise auf und langten daher erst am 4. November in Mailand an. L. Mozart, der die letzte Zeit viel unwohl gewesen war, schien bei den Unregelmäßigkeiten des Reiselebens sich besser zu befinden, doch kehrten während des Aufenthalts in Mailand die alten Uebel wieder, Schwindel und Kopfschmerzen, die sich nach einem unglücklichen Fall eingestellt hatten, und trübe

12) Burney Reise III S. 263.

13) Aus diesem Jahr sind drei kleine Divertimenti für die 4 Saiteninstrumente erhalten (André Verzeichn. 187), zu denen jenes Quartett gehören mag.

hypochondrische „Salzburger Gedanken“ in denen er steckte ohne es zu merken und die er sich dann rasch aus dem Sinn zu schlagen suchte. In ihnen kann man ohne Zweifel den Reflex seiner Lage erkennen, die unter dem neuen Erzbischof bedrängter und drückender geworden war, denn beide Mozarts, Vater und Sohn, waren nicht geartet sich seine Gunst zu erwerben. Er sah daher in eine trübe Zukunft, wenn es nicht gelang, wenigstens Wolfgang aus der untergeordneten Stellung in Salzburg in eine angemessene an einem anderen Ort zu bringen, und wir werden sehen, daß sein Streben von jetzt an entschieden darauf gerichtet war. Schon von Mailand aus that er Schritte um in Florenz für sich oder Wolfgang eine Anstellung zu finden, allein die Aussichten, welche sich ihm eröffnet hatten, gingen nicht in Erfüllung.

Die Oper, welche Wolfgang zu componiren hatte, war Lucio Silla, zu welcher Giovanni da Gamera in Mailand den Text gedichtet hatte. Wolfgang brachte diesmal einen Theil der Recitative fertig mit, aber nicht zu seinem Vortheil; denn der Dichter hatte mittlerweile seinen Text Metastasio zur Prüfung vorgelegt, der vieles geändert und eine neue Scene eingelegt hatte. Indeß hatte er Zeit die Recitative umzuschreiben und zu vollenden sowie auch die Chöre nebst der Ouverture zu componiren, denn von den Sängern hatte sich erst der Secondo uomo Suarti eingestellt. Dann kam auch der Primo uomo Rauzzini[14] und am 4. December die

14) Venanzio Rauzzini, geboren in Rom 1752, war ein vortrefflicher Sopranist (Fétis macht ihn sonderbarerweise zum Tenoristen), geschickter Klavierspieler und auch als Componist nicht unbedeutend; mehrere Opern von ihm wurden mit Beifall gegeben. Er trat 1766 in die Dienste des Churfürsten von Baiern; in München lernte ihn Burney kennen als es schon bestimmt war, daß er in Mozarts Oper singen werde (Burney Reisen II S. 93. 110). Nach der Mailänder stagione sang er

Primadonna de Amicis[15]. Die Aufführung sollte wieder am 26. December sein und bis dahin waren noch vierzehn Stücke zu machen, unter ihnen das Terzett und das Duett, die für vier zu rechnen waren. „Ich kann unmöglich viel schreiben", schreibt er am 5. Dec. der Schwester (Beil. V, 49) „denn ich weiß nichts, und zweitens weiß ich nicht was ich schreibe, indem ich nur immer die Gedanken bei meiner Oper habe und Gefahr laufe dir statt Worte eine ganze Arie hinzuschreiben". Die de Amicis war mit ihren drei Arien, von denen die Hauptarie mit ganz neuen und außerordentlich schweren Passagen ausgestattet war, im hohen Grad zufrieden[16] und sang sie zum Erstaunen. Immer fehlte noch der

---

in Padua in der Armida von Naumann, der von ihm schreibt: „Ich habe einen Sänger, welcher meiner Musik Ehre macht, ein gewisser Rauzzini; ich weiß keinen bessern, denn er hat alle guten Qualitäten, singt wie ein Engel und ist ein vortrefflicher Acteur." Im Jahr 1778 verließ er München und ging nach London, wo er Anfangs als Sänger an der italiänischen Oper, dann als Gesanglehrer lebte; im Jahr 1787 zog er sich nach Bath zurück, wo ihn Haydn aufsuchte (Dies biogr. Nachr. S. 126 f.), und starb dort 1810.

15) Anna de Amicis, geb. in Neapel um 1740, wurde durch die Tesi zur Sängerin gebildet und zeichnete sich Anfangs in der Opera buffa aus, bis Chr. Bach sie im Jahr 1762 in London als Primadonna für die Opera seria engagirte. Seit der Zeit genoß sie eines großen Rufs; Naumann, der sie im Jahr 1766 in Neapel kennen lernte, schrieb mehrmals in sein Tagebuch, sie singe wie ein Engel, und denselben Ausdruck wiederholt er, da sie 1773 nach dem Ende der Mailänder stagione nach Venedig kam und dort wiederum mit Naumann zusammentraf. Es scheint als wenn sie in Mozarts Oper zum letztenmal öffentlich aufgetreten sei. Sie war wenigstens schon mit Buonsolazzi, einem Beamten in Neapel verheirathet und sang deshalb später nur noch mehr in Privatgesellschaften. Vgl. Berl. musik. Wochenblatt S. 4.

16) Aber sie mußte erst gewonnen werden; in späterer Zeit erinnert L. Mozart seinen Sohn an die Intriguen der de Amicis bei der dritten Oper in Italien (Brief vom 29. April 1778).

Tenorist Cardoni, bis endlich die Nachricht eintraf, er sei so schwer erkrankt, daß er nicht auftreten könne; nun suchte man einen Tenoristen aus Turin zu gewinnen — auch dieser kam nicht und man war am Ende genöthigt einen Kirchensänger aus Lodi Bassano Morgnoni zu nehmen, der nur dort einigemal auf dem Theater gesungen aber noch keine größere Bühne betreten hatte. Dieser kam am 17. December an, wie schon die Proben in vollem Gange waren, und am folgenden Tage schrieb Wolfgang von den vier Arien, welche er zu singen hatte, gleich zwei nieder. Die Hauptprobe verlief glücklich, und auch die erste Vorstellung hatte trotz verschiedener Unglücksfälle den besten Erfolg.

Die Oper fing regelmäßig eine Stunde nach Ave Maria an, und das Publicum war demnach um halb sechs versammelt, mußte aber diesesmal bis acht Uhr auf den Hof warten. Der Erzherzog hatte nämlich nach der Tafel noch erst fünf eigenhändige Gratulationsschreiben zum neuen Jahr nach Wien expediren müssen, und man wollte wissen daß ihm das nicht allzurasch von der Hand gehe. Die Oper begann also, da das Publicum und die Sänger durch das lange Warten schon abgespannt waren. Unglücklicherweise reizte der Tenorist aus Lodi das Publicum während der ersten Arie der Primadonna zum Lachen. Er hatte während ihres Gesanges durch Geberden seinen Zorn zu äußern; nun glaubte er ein Uebriges thun zu müssen und gesticulirte so ungeberdig, daß man in Lachen ausbrach; dies bestürzte die de Amicis, welche nicht gleich wußte, wem das Gelächter galt, und sie sang den ganzen Abend nicht gut, besonders nachdem Rauzzini gleich bei seinem Auftreten von der Erzherzogin mit Klatschen empfangen war[17]. Nichts desto weniger gefiel die

17) Rauzzini hatte es an die Erzherzogin zu bringen gewußt, er werde vor Furcht nicht singen können, um sich den Applaus vom Hofe im

Oper so sehr, daß sie mehr als zwanzigmal bei stets vollem Hause gegeben wurde und täglich einige Arien wiederholt werden mußten [18].

Dies war die letzte Oper, welche Mozart für Italien schrieb [19]. Bei dem günstigen Erfolg der ersten und dem lebhaften Interesse für seine Person kann man den Grund dafür nicht darin suchen, daß ihm keine ferneren Anträge gemacht wurden, sondern daß der Erzbischof ihm beharrlich den Urlaub verweigerte, was im Verein mit der ungünstigen Stellung und üblen Behandlung in Salzburg ihn auch bewog im Jahr 1777 die Dienste des Erzbischofs zu verlassen.

Welche Veranlassung es hatte, daß L. Mozart im Juli 1773 mit Wolfgang nach Wien reiste, wissen wir nicht, da er in seinen Briefen die Angelegenheit, welche ihn dort beschäftigte, absichtlich nur andeutet; ohne Zweifel betraf es die Veränderung und Verbesserung der Lage seines Sohnes. Sie wurden von der Kaiserin gnädig empfangen, fanden bei ihren alten Freunden die beste Aufnahme [20], allein trotz des

---

Voraus zu sichern. Um die de Amicis zu trösten, wurde sie am folgenden Tage zu einer Audienz nach Hof beschieden; und nun erst ging die Oper gut. Man sieht aus solchen Zügen daß eine Opernaufführung damals nicht bloß Sache des Publicums, sondern auch der höhern Diplomatie war.

18) Man scheint auf den Erfolg der Oper sehr gespannt gewesen zu sein. Naumann notirte in sein Tagebuch vom 2. Jan. 1773: „Ich ging zum Colloredo, hörte die Nachrichten von der Opera aus Mailand.“ Sonst finde ich in den Briefen und Tagebüchern Naumanns, deren Benutzung mir die Familie freundlich gestattet hat, keinen Hinweis auf eine persönliche Bekanntschaft mit Mozart, als die Erwähnung eines Briefs von Mozart aus Salzburg im Januar 1774, welcher ihm einen Tenorist Hornung empfahl.

19) In Mailand componirte Mozart noch eine Motette für Sopran Exultate, André Verz. 14.

20) Nach einer handschriftlichen Notiz von Rochlitz hatte Mozart

langen Aufenthaltes, welchen die Abwesenheit des Erzbischofs von Salzburg möglich machte, wurde nichts ausgerichtet, als daß sie ihr Geld dort zusetzten. Wir hören von keiner Akademie, nicht viel von Gesellschaften, für welche auch die Jahreszeit nicht günstig war, kurz von keinen Erfolgen als der Aufführung einer Messe von Wolfgang bei den Jesuiten, die vielen Beifall hatte. Er benutzte die Muße um im Monat August und September sechs Quartetts zu schreiben [21]; ob auf Bestellung eines Liebhabers wissen wir nicht, doch war damals durch Haydns Quartetts die Vorliebe für diese Gattung in Wien schon sehr allgemein, und es ist wohl denkbar daß nur darin die Aufforderung für Wolfgang lag sich in derselben zu versuchen. Auch die Composition einer großen Serenata fällt in diese Zeit [22].

Mit Ende September trafen sie wieder in Salzburg ein und brachten auch fast das ganze Jahr 1774 ruhig dort zu, während dessen Wolfgang vorzugsweise Instrumental- und Kirchenmusik schrieb [23]. Für das Carneval 1775 aber erhielt

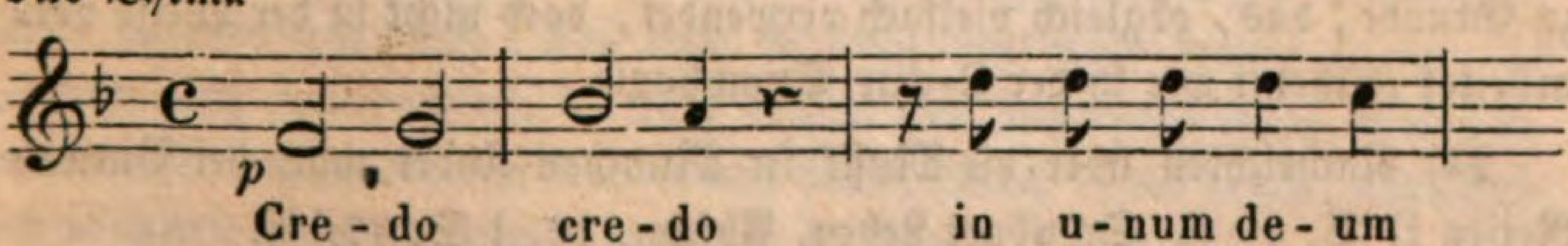
---

Hiller zur Fortsetzung seiner Biographien in einem Briefe Mittheilungen über sein Leben gemacht und von diesem Aufenthalt in Wien berichtet, daß man in den angesehensten Familien, welche ihn mit seinem Vater oft Abends bei sich sahen „ihn gern nicht nur die Finger sondern auch die Zunge rühren hörte.“ Leider war der Brief nach Hillers Tode nicht wieder aufzufinden gewesen.

21) André Verzeichn. 177—182.

22) Die Originalpartitur ist im Besitz von A. Cranz in Hamburg; vgl. A. M. Z. XXXIII S. 734 f.

23) Unter diesen ist eine Missa brevis in F, deren Autograph André dem Sohne Mozarts schenkte, später in Prag gedruckt. Dem Credo liegt das Thema



er den Auftrag für München eine komische Oper zu schreiben. Wahrscheinlich hatte der Fürstbischof von Chiemsee, Graf Ferdinand von Zeil, ein trefflicher Mann und treuer Gönner Mozarts, der sich in Angelegenheiten des Erzbisthums mehrere Jahre in München aufhielt, mit hierzu gewirkt; aber auch der Churfürst Maximilian III hatte schon in früheren Jahren, wie wir wissen, sich lebhaft für Mozart interessirt: ihm konnte der nahen persönlichen Verhältnisse wegen der Erzbischof von Salzburg nicht abschlagen Wolfgang für die Oper zu beurlauben. Der Churfürst war sehr musikalisch, componirte selbst Kirchenmusik, worunter ein Stabat mater vorzüglich gelobt wurde, und spielte namentlich die Gambe, — wie Naumann einem Freunde schrieb „göttlich", und Burney versichert, er habe nach dem berühmten Abel keinen so ausgezeichneten Gambisten gehört. Auch seine Schwester, die verwittwete Churfürstin von Sachsen Maria Antonia, welche sich damals zum Besuch in München aufhielt, war Sängerin und Componistin und hatte zu ihren italiänischen Opern selbst den Text gedichtet. Es wurde daher in München für Orchester und Sänger in Oper und Kirche viel gethan, obgleich die musikalischen Leistungen denen in Mannheim damals doch nachstanden [24].

Der Text zu der von Mozart componirten Oper La finta giardiniera war im Jahr 1774 von Anfossi componirt und in Rom mit außerordentlichem Beifall aufgeführt worden; nach seiner Composition wurde sie 1775 auch in Wien gegeben. Sie ist sehr reich an Musikstücken und Mozart, dem die

---

zu Grunde, das, obgleich vielfach verwendet, doch nicht in der Weise verarbeitet erscheint wie in der C-dur Symphonie.

24) Nachrichten über die Musik in München findet man bei Burney Reisen II S. 90 ff. Schubart Leben, Abschn. 16, I S. 196 ff.

reichen Hülfsquellen von München zu Gebote standen, hatte es mit den Gesangspartien wie mit dem Orchester ernsthafter genommen als es bei einer Opera buffa üblich war. Man fand daher daß man noch nie eine schönere Musik gehört habe, wo alle Arien schön seien, allein sie war natürlich auch schwerer einzustudiren als die gewöhnlichen Opern. Nachdem Wolfgang mit seinem Vater Anfang December 1774 eingetroffen war[25] — wie weit er die Oper schon fertig mitbrachte wissen wir nicht — und es ans Probiren ging, beschloß man die Oper, damit sie recht gut einstudirt werden möchte, nicht am 29. December, wie Anfangs bestimmt war, sondern erst im Januar zu geben. Die Aufführung am 13. Januar 1775 fiel glänzend aus, der Hof und das Publicum überschütteten den Componisten mit Beifall und Ehrenbezeugungen[26]. Seine Schwester Marianne, welche den sehnlichsten Wunsch gehegt hatte, bei dieser Aufführung zugegen zu sein, war von einer Frau v. Durst zu sich eingeladen worden und kam An-

---

25) Sie hatten eine kleine aber bequeme Wohnung bei Hrn. v. Perna gefunden, der ihnen mehr Höflichkeit und Ehre erwies als sie zu verdienen glaubten und in vielen Stücken seine Bequemlichkeit aus wahrer Freundschaft für sie aufopferte (Brief L. Mozarts 9. Dec. 1774).

26) L. Mozart erzählt daß im vorigen Jahr Kapellmeister Tozzi durch eine Opera buffa, die von dem Trierschen Capellmeister Sales componirte Opera seria gänzlich ausgestochen habe, jetzt sage man allgemein, daß Wolfgang ihn mit gleicher Münze bezahle, denn Tozzi hatte die Opera seria für dieses Carneval zu schreiben. Dergleichen Gerede war ihm nicht lieb, denn es konnte leicht Mißgunst und Cabale gegen Wolfgang erregen, woran es auch nicht gänzlich gefehlt zu haben scheint, denn dieser schreibt seiner Mutter daß er bei der zweiten Aufführung seiner Oper nothwendig selbst zugegen sein müsse, weil man sie sonst nicht mehr kennen würde, es sei dort ganz curios (Beil. V, 56). Allein den Intendant Graf Seeau, welchen seine Mutter dabei in Verdacht hatte, sprach er als einen lieben höflichen Herrn gänzlich davon frei (Beil. V, 55).

fangs Januar nach München um die Freude ihres Bruders zu theilen und zu erhöhen.

Ein anderer unfreiwilliger Zeuge von Mozarts Triumphen war der Erzbischof von Salzburg. Er war veranlaßt im Januar 1775 dem Churfürst von Baiern einen Besuch zu machen[27], und obgleich er erst nach der Aufführung der Oper eintraf und vor der Wiederholung derselben München schon wieder verließ, mußte er, wie L. Mozart nicht ohne Genugthuung berichtet, von aller churfürstlicher Herrschaft und dem ganzen Adel die Lobeserhebungen der Oper anhören und die feierlichen Glückwünsche, die sie ihm alle machten, entgegennehmen. Er war dabei so verlegen, daß er mit nichts als einem Kopfneigen und Achsel in die Höhe ziehen antworten konnte. Schwerlich werden solche Scenen bei einem Charakter, wie der des Hieronymus war, bewirkt haben, daß Mozart bei ihm höher in Gunst stieg.

Außer der Oper mußte Mozart auch seine Kirchenmusik vorführen, es wurden mehrere Messen und eine Litanei von ihm in der Hofkapelle aufgeführt und eine Motette als Offertorium componirte er in München[28]. Ferner ließ er sich auch als Klavierspieler hören, ein Concert eigner Composition hatte er zu diesem Zweck mitgenommen[29], und seine Schwe-

27) [Koch-Sternfeld] d. letzten 30 Jahre d. Hochst. Salzburg S. 348.

28) Dieser Motette, die mir nicht weiter bekannt ist, erwähnt er selbst in einem Briefe an Padre Martini, welchem er sie zusandte (Beil. VI, 2). Die Aufführung der Messen berichtet L. Mozart, der sich auch von seiner Frau für die Aufführung am Neujahrstag zwei Litaneien de Venerabili, eine von ihm componirte in D-dur, und die von Wolfgang mit der Fuge Pignus futurae gloriae, ohne Zweifel die S. 229 erwähnte schicken läßt. Die Angabe bei Nissen, daß Mozart in München noch zwei große Messen, und eine Vesper de dominica componirt habe beruht wie ich fürchte auf einem Mißverständniß.

29) Dies ist ohne Zweifel das Klavierconcert in D-dur, welches im

ster mußte ihm von seinen Sonaten und Variationen mitbringen [30].

Der große und allgemeine Beifall, welchen Wolfgang fand, gab dem Vater eine ziemlich bestimmte Aussicht, daß ihm für das nächste Jahr die Opera seria übertragen werden würde; weshalb sie nicht in Erfüllung gegangen ist, ob man in München seiner vergessen oder der Erzbischof die Erlaubniß verweigert hat ist nicht bekannt. Das Gerede aber, welches in Salzburg allgemein war, Wolfgang werde in churfürstliche Dienste treten, schrieb er seinen Feinden zu und denen, welchen ihr Gewissen sage, daß er es zu thun Ursache hätte; er sei solches Kindergewäsch schon gewohnt und lasse sich dadurch weder warm noch kalt machen. Nichts desto weniger kann man nicht zweifeln, daß ihm nichts lieber gewesen wäre, als wenn das Gerücht wahr geworden wäre; als vorsichtiger Mann aber wollte er seine Stellung in Salzburg nicht dadurch gefährden daß man ihm vorwerfen könne, er habe in München Unterhandlungen angeknüpft.

Nachdem sie die Freuden des Carnevals in der Hauptstadt bis zu Ende genossen hatten, kehrten sie am 7. März 1775 nach Salzburg zurück. Noch in demselben Jahr gab der Aufenthalt des Erzherzogs Maximilian, des jüngsten Sohns von Maria Theresia [31] und späteren Erzbischofs von Cöln, Veranlassung zu Hoffesten, bei welcher Gelegenheit Mozart den Auftrag erhielt die Festoper zu componi-

---

December 1773 componirt war (André Verz. 196), dessen letzter Satz nicht gedruckt ist.

30) Er führt seine Variationen über ein Menuett von Fischer an (gedruckt Oeuvr. compl. H 2 n. 11) und Variationen über ein Menuett von Eckart, welche nicht von ihm componirt zu sein scheinen.

31) Geboren 8. Dec. 1759.

ren, zu welcher Il rè pastore von Metastasio gewählt worden war.

Da von hier bis zur Composition des Idomeneo fünf Jahre verflossen, welche für Mozarts Entwickelung entscheidend waren, wird es angemessen sein, die Opern, über deren Entstehen bis jetzt berichtet worden ist, im Zusammenhange näher zu betrachten.

9.

Es ist bekannt, daß die Entstehung der Oper mit dem Bestreben zusammenhing die Weise, in welcher die antike Tragödie dargestellt worden sei, ausfindig zu machen und zu reproduciren. Die Opera seria zeigt in ihrer späteren fest ausgebildeten Form, wie weit sich diese auch von jenen ersten Bestrebungen entfernt hat, doch noch den Einfluß derselben. Das, worauf man damals hauptsächlich ausging, war das Recitativ, eine Vortragsweise, welche zwischen dem rein musikalischen Ausdruck der lyrischen Poesie — für welchen man damals fast ausschließlich den mehrstimmigen Gesang gebrauchte — und der gewöhnlichen Sprache die Mitte hielte, geeignet dem Dialog sowohl in der epischen Erzählung als bei der dramatischen Action zu dienen, rasch, biegsam, ausdrucksvoll, musikalisch in ihren Elementen, aber diese leichter und freier gestaltet als in der eigentlichen Verarbeitung der damals üblichen künstlerischen Form. Es bedurfte langer Zeit und Anstrengung, ehe der Compromiß zwischen Sprache und Gesang, auf dem das Wesen des Recitativs beruht, zu Stande kam; dieses blieb dann die Grundlage der Opera seria, auf welcher den Monodien und Chören der antiken Tragödie entsprechend die musikalisch ausgeführten Gesänge hervortraten, in welchen die gesteigerte lyrische Stimmung ihren Ausdruck fand.

Da man von der antiken Tragödie ausging, so waren auch die Gegenstände, welche man für die Oper geeignet hielt, der alten Mythologie oder Geschichte — beide wurden damals ja als vollkommen gleichartig angesehen — fast ausschließlich entnommen. Die Art, wie sie in der Oper poetisch aufgefaßt und behandelt wurden, war freilich von antikem Geist so entfernt als möglich. Die Aufführung der Opern wurde bald ein integrirender und zwar einer der wichtigsten Theile der Hoffeste, und dies bestimmte am meisten den Charakter ihrer Ausbildung. Man suchte dem Text eine unmittelbare Beziehung auf das Fest und die Gefeierten zu geben, wählte danach den Gegenstand und führte ihn in jener allegorischen Weise aus, in der die Ungeheuerlichkeit einer poesielosen Phantasie mit der einer devoten Schmeichelei wetteifert, und für welche die „fabuleuse Historie" eine unerschöpfliche Rüstkammer abgab. Den Traditionen der alten Tragödie gemäß hatte man auch den mimischen Tanz mit dem Gesang verbunden, mehr und mehr wurde aber nicht die Steigerung der poetischen Wirkung, sondern ein blendender Glanz sinnlicher Pracht der Zweck dieser Vereinigung der verschiedenen Künste. Auf eine vernünftig zusammenhängende Handlung, dichterische Darstellung der Leidenschaften und Situationen kam es immer weniger an, sondern nur auf einen bunten Wechsel von Costumes, Maschinerien und Decorationen, wozu man in der Mythologie allen möglichen Apparat und in der Willkühr, welche man in der Behandlung derselben für erlaubt hielt, die poetische Berechtigung fand[1]. Der Auf-

1) Die deutsche Zauberoper ist ein Reflex dieser Festoper. Indem sie dem gemeinen Publicum einen ähnlichen Sinnengenuß bieten wollte, wie ihn die vornehme Welt in jenen großen Opern fand, schlug sie denselben Weg ein, nur entlehnte sie die Elemente dazu dem Kreise der nationalen Vorstellungen und Anschauungen und führte sie phantastisch aus, wenn auch

wand, die Pracht der Decorationen und Costumes, die Leistungen der Maschinisten, in welchen sich Anfangs die Höfe von Italien und Frankreich, dann auch die deutschen von Wien, München, Dresden und Stuttgart überboten, waren außerordentlich und übertreffen in vieler Hinsicht noch die anerkennenswerthen Bestrebungen der Decorationsoper unserer Zeit[2]. Die Musik suchte in diesem Strudel sich oben zu erhalten so gut sie es vermochte und wirklich erfahren wir, daß man auch damals neben der Befriedigung anderer Sinne sich noch durch die Composition habe entzücken lassen.

Allein die Ausbildung der Oper nach dieser Richtung hin führte zu einer Reaction, welche zunächst aus zwei Ursachen hervorging. Die eine war der äußerliche Umstand, daß die Opern des außerordentlichen Aufwands wegen nur an fürstlichen Höfen bei feierlichen Gelegenheiten gegeben werden konnten. Nun aber wollte das Publicum an Genüssen der Art Theil nehmen, es verlangte regelmäßige Wiederholung und für Theaterunternehmer (impresari), welche Geld einnehmen und nicht zusetzen wollten, wurde es eine Nothwendigkeit den Aufwand für die äußere Darstellung einzuschränken[3]. Hierzu kam dann ein anderes ungleich bedeutenderes Moment, ohne dessen Hervortreten jenes erste wahrscheinlich

selten poetisch. Dies nationale Element ist jedenfalls sehr bedeutend und hat sich, wie wir sehen werden, künstlerisch wirksam erwiesen.

2) Die prachtvollen in Folio gedruckten Textbücher mit ausgeführten Kupferstichen, welche man bei solchen Festlichkeiten vertheilte, geben eine Vorstellung von dem Glanze dieser Aufführungen.

3) Es ist meines Wissens nicht bekannt, wann es regelmäßige Sitte wurde, die Oper zur Hauptfeier des Carnevals zu machen, woran sich die Ausbildung der zum großen Theil noch jetzt in Italien gültigen Einrichtungen der impresa knüpft; ebenso wenig ist die allmähliche Entwickelung derselben nachgewiesen, was von mannigfachem Interesse sein würde.

gar nicht zur Geltung hätte kommen können, die Ausbildung der Gesangskunst zu einer Höhe, daß sie das musikalische Publicum zu beherrschen fähig war und es möglich machte den Genuß des Sehens durch den des Hörens zu ersetzen. Dies ist der Ausgangspunkt für die Umbildung der Oper, welche unter dem Zusammenwirken günstiger Umstände ihre feste Gestalt durch Dichter und Componisten erhielt, während das belebende Element wesentlich von den Sängern ausging[4].

Die Neugestaltung der Oper[5] wird allgemein Ales=

4) Während die ersten Anfänge der Oper mit Vorliebe und Eifer erforscht sind — es genügt auf Kiesewetter (Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges S. 38 ff.) zu verweisen — ist dagegen für die Geschichte der Oper seit Scarlatti Wenig oder Nichts gethan. Das bekannte Buch von Stef. Arteaga — Le rivoluzioni del teatro musicale Italiano. Venedig 1785 3 Bde., in deutscher Uebersetzung von Forkel: Geschichte der italiänischen Oper. Leipzig 1789 2 Bde. — giebt für die eigentliche Geschichte der Oper geringe Ausbeute. Arteaga hatte sich mit musikalischen Studien nicht selbst beschäftigt, dieser Theil seines Buchs soll auf Mittheilungen vom Padre Martini beruhen; Arteagas Leistung ist die ästhetische Kritik nach allgemeinen Grundsätzen. — G. W. Finks Wesen und Geschichte der Oper (Leipzig 1838) ist dürftig und offenbar meist aus abgeleiteten Quellen geflossen. Eine sorgfältige Detailforschung würde für die Kunst= und Culturgeschichte des vorigen Jahrhunderts interessante Aufschlüsse geben. Ich selbst habe eine solche nicht anstellen können; was ich selbständig kennen lernen und prüfen konnte ist gering gegen die ungeheure Masse des Materials und ich werde mich gern bescheiden, wenn meine Darstellung von groben Mißgriffen frei geblieben ist.

5) Es ist beachtenswerth, daß die Oper in Paris, welche Lully hauptsächlich seit 1672 begründete, aus Italien auswanderte, ehe dort die Umgestaltung der Opera seria vollbracht war, und von allen Reformationen unberührt blieb, welche man in Italien vornahm. Als später Gluck die französische große Oper reformirte, fand er daher dort einen eigenthümlichen Boden für seine Bestrebungen vor.

sandro Scarlatti[6] zugeschrieben, dem Schüler des römischen Kapellmeisters Giacomo Carissimi[7]. Scarlatti gründete die neapolitanische Schule, deren Meister in ununterbrochener Tradition die italiänische Oper des vorigen Jahrhunderts gestaltet und ausgebildet haben[8]. Wie weit Scar-

---

6) Alessandro Scarlatti war 1659 in Trapani geboren. Im Jahr 1680 schrieb er in Rom die Oper L'onestà nell' amore, und lebte seit 1693, mit einer Unterbrechung von 1703—1709, wo er sich in Rom aufhielt, in Neapel; hier starb er 1725. Er hatte nach seiner eigenen Angabe im Jahr 1715 bereits 106 Opern componirt.

7) Giacomo Carissimi — geb. in Padua, im Jahr 1672 gegen 90 Jahr alt, Kapellmeister an der St. Apollinariskirche in Rom, — kann als Begründer des modernen Gesangs im Recitativ wie in der Cantate angesehen werden. Obgleich es nicht erwiesen und nicht einmal wahrscheinlich ist, daß Scarlatti sein unmittelbarer Schüler war, so ist es unzweifelhaft daß seine Schule bestimmenden Einfluß auf ihn übte.

8) Leonardo Leo (1694—1756 oder 1745), aus derselben Schule hervorgegangen und in derselben Richtung wirkend, war lange nicht so fruchtbar als Scarlatti. Der Schüler und Nachfolger Scarlatti's Francesco Durante (1693—1755) war zwar für die Oper selbst nicht thätig, allein aus seiner vortrefflichen Schule ging eine Reihe von Componisten hervor, welche fast alle in beiden Gattungen der Oper wie für die Kirche mit Auszeichnung schrieben. Hier mögen nur die bedeutendsten genannt werden Nic. Porpora (1685 oder 1687—1767), Dom. Sarri (1688—1732), Leon. Vinci (1690—1734 oder später), Franc. Feo (1694—1740 oder später), Ad. Hasse (1699—1783), Terradeglias (17 . . —1754), Jesi genannt Pergolese (1707—1739), Pasq. Cafaro (1708—1787), Duni (1709—1775), Dav. Perez (1711—1778), Nic. Jomelli (1714—1774), Rinaldo da Capua (geb. 1715), Tom. Traetta (1727—1779), Guglielmi (1727—1804), Nic. Piccini (1728—1800), Sacchini (1735—1786), Pasq. Anfossi (1736—1797), Giac. Paisiello (1741—1816), Franc. de Majo (1745—1774), Dom. Cimarosa (1754—1801). Es ist zum Erstaunen, daß in dieser langen Reihe von Componisten, in welcher wir bis zu Mozarts Zeitgenossen gelangt sind, die sämmtlich der neapolitanischen Schule angehören, nur vier sich befinden, welche nicht auch im Königreich Neapel geboren waren, Hasse, Terradeglias, Pergolese und

latti die seit ihm im Wesentlichen feststehende Form erfunden oder dem schon Vorhandenen ein bleibendes Gepräge verliehen, welchen Antheil seine Nachfolger an dem weiteren Ausbau im Einzelnen gehabt haben, das ist bis jetzt nicht hinreichend erforscht, wie denn auch die Mehrzahl dieser Meister in der Geschichte der Musik noch wie die Schatten in der homerischen Unterwelt erscheinen, matte Scheinbilder ohne individuelles Leben[9], das ihnen erst die Darstellung eines gründlichen Forschers geben kann[10]. Hier, wo es nur die

---

Guglielmi. Das übrige Italien hatte diesen sehr wenige Operncomponisten von ähnlicher Bedeutung an die Seite zu stellen, namentlich Franc. Gasparini aus Lucca (1665–1737), der in Venedig und Rom thätig war, Balt. Galuppi (1703—1785), genannt Buranello der in Venedig und Gius. Sarti (1729—1802) der in Bologna gebildet war. Uebrigens galt Rom für den Ort, dessen Publicum am schärfsten kritisirte und Beifall wie Mißfallen mit dem größten Enthusiasmus äußerte, wo daher Künstlerreputationen hauptsächlich gegründet und zerstört wurden und natürlich auch die Parteiintrigue am lebhaftesten war (Burney Reise I S. 293); und grade Rom hat für die Oper bedeutende Meister weder geboren noch gebildet.

9) Wer sich überwindet Heinses widerwärtige Hildegard von Hohenthal zu lesen, wird aus seinen panegyrischen Zergliederungen schwerlich ein anschauliches und klares Bild von den einzelnen Meistern, geschweige denn von dem Entwickelungsgang der Oper bekommen. Indessen ist das Buch charakteristisch für die Stimmung und das Urtheil der damaligen Enthusiasten für italiänische Musik. Dazu gehört es auch, daß Mozart in dem im Jahr 1798 erschienenen Buche nur eine kurze beiläufige Erwähnung gefunden hat, aber nicht mit in die Reihe der Meister gestellt ist. — Auch die Charakteristik, welche Riehl (musikalische Charakterköpfe S. 111 ff.) von Hasse giebt, ist ziemlich allgemein gehalten und gar Manches gilt von der Zeit überhaupt, nicht allein von Hasse.

10) Die größte Schwierigkeit liegt in der Unzugänglichkeit des wesentlichen Materials, der Opernpartituren. Die Fruchtbarkeit der meisten Componisten ist außerordentlich, sie schrieben für sehr verschiedene Theater, und nur die Opern, welche großes Glück machten, gingen auf andere Bühnen über und wurden also wenigstens in Abschriften verbreitet, denn ge-

Aufgabe ist, die Grundzüge jener Form, welche Mozart in fester Ueberlieferung fertig überkam, klar und anschaulich zu machen, kann man auf das Detail individueller Richtungen und Talente wohl verzichten. Denn allerdings ist ein stets und mit Recht als charakteristisch hervorgehobener Zug in der Entwickelung dieser Oper ihre Stabilität, daß sie an den einmal aufgenommenen Formen mit Zähigkeit festhält. Zum Theil war dieses in den allgemeinen Ansichten und Verhältnissen der Zeit begründet, welche auch sonst ähnliche Erscheinungen hervorriefen, zum Theil lag es im Charakter der Italiäner, deren Neigung einer Schönheit zugewendet ist, welche für jede empfängliche Natur unmittelbar ansprechend und leicht faßlich ist, wofür es neben sinnlichem Reiz vor Allem einfacher und klar ausgesprochener Formen bedarf. Dieser Schönheit werden dort noch heute Neuheit und Charakteristik wenn es sein muß, und allerdings auch wenn es nicht sein muß, willig geopfert. Endlich liegt dieses Festhalten an der einmal gewonnenen Form im Wesen der sich natürlich entwickelnden Kunst selbst. Wenn dieselbe sich Formen gebildet hat, in welchen ein ihr wesentliches Element seinen Ausdruck findet — und gewiß war es für die Musik wesentlich Formen zu finden, in denen der Gesang künstlerisch zur Geltung kam —, hält sie dieselben mit Eifer und Zähigkeit bis zur Einseitigkeit fest, bildet allmählich an ihnen fort und giebt sie nicht leicht eher auf als bis sie sich vollständig ausgelebt haben. Und diese Stetigkeit einer oft fast unmerklich fortschreitenden

druckt wurde bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts keine oder sehr wenige italiänische Opernpartituren. Da ferner die Opern noch mehr als andere Compositionen eine nur momentane Würdigung erfuhren, so ist wenig Acht auf ihre Erhaltung gegeben; auch jetzt scheint in den Sammlungen die Oper des vorigen Jahrhunderts gegen andere Zweige der Musik eher zurückgesetzt zu werden.

Ausbildung ist die nothwendige Bedingung für die Wirksamkeit jener großen Meister, welche die nach den verschiedensten Richtungen scheinbar bis zur Erschöpfung ausgebildeten Formen als Vorbereitungen zu einem Größeren empfangen, um sie insgesammt einer höheren Stufe der Vollendung zuzuführen und ein neues Ganze aus ihnen erstehen zu lassen.

10.

Die Hauptbestandtheile der Oper waren das Recitativ und die Arie. Das Recitativ, bestimmt das Gespräch wiederzugeben, wurde durchaus einfach gehalten; die Gliederung nach dem Rhythmus und nach den Intervallen — denn von eigentlicher Melodie ist nicht die Rede — nähert sich möglichst dem Gesprächstone und läßt dem Sänger volle Freiheit für einen lebendigen und ausdrucksvollen Vortrag. Dem entsprechend war die harmonische Begleitung. Die Bässe geben den Grundton an, die Violoncelli und das Klavier den Accord, der je nach Umständen liegen bleibt oder wieder angeschlagen wird. Im Allgemeinen ist auch der Charakter der Harmonie einfach: kurz das musikalische Element ist beim Recitativ gewissermaßen eine bescheidene Grundirung, von der das Einzelne sich abhebt ohne den Zusammenhang zu verlieren. Es versteht sich, daß diese Einfachheit in der Behandlung des Recitativs den Componisten nicht hinderte, durch charakteristische Declamation, durch geistreiches Hervorheben bedeutender Momente, namentlich mittelst überraschender Wendungen der Harmonie, die Selbständigkeit seiner Auffassung zu bewähren, ohne den Sänger zu fesseln. In der That fehlt es auch nicht an Beispielen von meisterhaften Recitativen; allein im Allgemeinen ist nicht zu leugnen daß dieses sogenannte Recitativo secco bald als eine Nebensache behandelt wurde, die

der Componist so rasch als möglich abzuthun suchte und bei der er den Sänger seinem Schicksal überließ. Es setzten sich gewisse Formen, gewisse harmonische Fortschreitungen und Trugschlüsse fest, die für das Recitativ so unumgänglich wurden, wie manche Redensarten für den geselligen Verkehr und wie diese von allen Seiten aus Bequemlichkeit mit derselben Geduld hingenommen wurden. Da bei der Einrichtung der Texte fast Alles was den Gang der Handlung und ihre Motivirung betrifft, und somit das worauf das dramatische Interesse beruht, dem Recitativ zufällt, so ist eine Vernachlässigung desselben nur durch die immer steigende einseitige Vorliebe für den Gesang, als eine künstlerische Leistung für sich, zu erklären, die allmählich alles Andere zurückdrängte und die Oper in einem ihrer wichtigsten Element beeinträchtigte. Das Bedürfniß für eine leidenschaftlich gesteigerte Situation, welche aber ihrer Anlage nach das Festhalten der Stimmung in einer ausgeführten Darstellung wie sie die Arie giebt, nicht zuließ, einen ebenfalls über den Ton des gewöhnlichen Gesprächs gesteigerten Ausdruck zu gewinnen, rief das sogenannte begleitete (obligate) Recitativ hervor[1]. Es unterscheidet sich zunächst dadurch, daß statt jener einfachen Accorde, das Orchester — Anfangs nur sämmtliche Saiteninstrumente — begleitend eintritt, und nicht allein durch den verstärkten und modificirten Klang, sondern auch durch nuancirte Phrasen oder ausgeführtere Zwischenspiele den wechselnden Empfindungen einen bestimmteren und schärferen Ausdruck verleiht. Das Recitativ selbst giebt dabei seinen eigentlichen

1) Scarlatti soll dasselbe zuerst in seiner Oper Teodora 1693 eingeführt haben, die größere Ausführung der instrumentalen Zwischensätze in den Recitativen wird Rinaldo da Capua zugeschrieben (Burney Reise I S. 214).

Charakter nicht auf, obgleich es natürlich stärker accentuirt und bewegter ist, auch mitunter auf kurze Zeit in eigentlichen Gesang übergeht[2]. Wo ein lebhafter Wechsel verschiedenartiger oder widerstreitender Gefühle, sei es im Monolog oder im Gespräch darzustellen ist, tritt das begleitete Recitativ ein, und zwar bildet es meistens den Uebergang zu einer stetigen Empfindung, welche aus jenem Wechsel hervorgeht, und in einem Gesangstück ihren angemessenen Ausdruck findet. In dem begleiteten Recitativ haben Componisten und Sänger das Höchste des dramatischen Ausdrucks zu leisten gesucht, und je mehr in der Arie das Interesse der Gesangskunst überwog, um so mehr suchte man hier jenem Moment gerecht zu werden.

Für den eigentlichen kunstgemäßen Gesang wurde die Arie die fast ausschließliche Form. Denn die Chöre, mit denen früher wenigstens regelmäßig der Act schloß, wurden nebst den dazu gehörigen Ballets[3] abgeschafft und kamen nur mehr ausnahmsweise vor[4]. Ferner wurden mehrstimmige

2) Man nannte diese durch wirkliche Gesangsmelodie aus dem Recitativ hervorgehobenen Stellen Cavata oder Cavatina. Dann wurde daraus eine kleinere Form der Arie, welche in einer einfach fortgeführten Melodie die lyrische Stimmung ausdrückte, ohne zweiten Theil, ohne Wiederholung, ohne Bravurpassagen, ohne weitere Ausführung. So galten sie Anfangs für einen Bestandtheil und besonderen Schmuck des Recitativs; später wurden sie dann auch selbständig behandelt. Eine andere Bezeichnung der in das Recitativ eingeschalteten melodiösen Stellen ist Arioso, hauptsächlich für getragenen Gesang.

3) Dafür bildete sich die Sitte aus, selbständige Ballets zwischen den Acten einer Oper zu geben.

4) Namentlich in den Fällen, wo eine Hoffestlichkeit auch äußeren Glanz verlangte, wurden Chöre, Ballets, Decorationen und Maschinerien auch in dieser Gattung der Oper angebracht. Wie solche Schlußchöre gewöhnlich angesehen wurden, zeigt eine Aeußerung Metastasio's in einem

Ensemblesätze auf die möglichst kleine Zahl beschränkt und es bildete sich eine ziemlich streng innegehaltene Satzung daß in jeder Oper ein Duett für die Prima Donna und den Primo Uomo, und ein Terzett, an welchem auch der Primo Tenore Theil nahm, vorkommen mußte, aber nicht leicht mehrere noch andere Ensembles; ja selbst der Platz für diese Musikstücke am Ende des zweiten und dritten Acts war ziemlich fest bestimmt. Diese Beschränkung der mehrstimmigen Sätze hatte nicht etwa ihren Grund in der Schwierigkeit derselben, denn die früheren Operncomponisten waren meistens gründliche und fertige Contrapunktisten, sondern in dem überall vorherrschenden Bestreben den Sänger als Gesangskünstler geltend zu machen, wie das auch die Anlage solcher Ensemblesätze deutlich zeigt. Es kommt in ihnen nicht ein bedeutender Moment der fortschreitenden Handlung, ein Conflict streitender Leidenschaften, der einer Entwickelung und Lösung entgegendrängt, zur Darstellung, sondern in der Regel geht eine dramatisch bewegte Situation ihnen vorher, deren Abschluß sie in einer Weise bilden, welche den breit ausgeführten Ausdruck einer bereits entschiedenen Stimmung zuläßt. Dem entsprechend werden sie in einer recht eigentlich concertirenden Weise behandelt, so daß die einzelnen Stimmen durch die Verschiedenheit der Klangfarbe und Gesangskunst mit einander wetteifern können, jede hat Raum sich neben der andern vollständig auszubreiten und geltend zu machen, und auch wo die Stimmen mit einander gehen, ist, wenn es nicht

---

Briefe an Hasse (opp. post. 1 p. 357): Desiderei che l'ultimo coro fosse uno di quelli, co' quali avete voi introdotto negli spettatori il desiderio, per l'innanzi incognito, di ascoltargli e — che faceste conoscere, che questo coro non è, come per l'ordinario, una superfluità, ma una parte necessarissima della catastrofe (vom Attilio Regolo).

ein ganz einfaches Zusammenklingen ist, der concertirende Charakter vorherrschend.

Die Arie, als der lyrische Ausdruck einer festgehaltenen Stimmung, war ebenfalls nur in selteneren Fällen der Culminationspunkt einer dramatischen Situation, viel häufiger knüpfte sie nur an die Handlung an und erhielt von dieser ein bestimmtes Colorit, während ihr eigentlicher Inhalt ziemlich allgemeiner Natur war; es kam dann auf den Componisten wie auf den Sänger an, die Arie im Charakter des Drama zu gestalten. Berechnet war auch sie auf den Gesangskünstler und gab ihm daher vor allen Dingen Raum und Gelegenheit seine Kunst zu zeigen. Auch hier war sehr bald eine Form gefunden, welche dann in ihren wesentlichen Momenten festgehalten wurde. Die Arie[5] bestand regelmäßig aus zwei Theilen, welche bestimmt mit einander contrastirten, meistens durch Verschiedenheit des Tempo, der Tact- und Tonart, doch blieb die letzte in der Regel eine verwandte. Gewöhnlich beginnt ein Allegro im graden Tact, welches von einem langsameren Satz, häufig in ungradem Tact, aufgenommen wird; allein hierin ist keine feste Regel und in der Behandlung und Ausbildung des Einzelnen ist dem Componisten freier Spielraum gegeben, dem für die Situation erforderlichen Ausdruck und der Individualität des Sängers zu genügen. Meistentheils ist der erste Satz der breiter angelegte, ausführlichere und namentlich auf die Virtuosität des

5) Um die Verschiedenheit der verschiedenen Charaktere und Situationen wenigstens im Allgemeinen zu bezeichnen, unterschied man die Aria di bravura, patetica und di mezzo carattere, sowie man auch ganze Rollen auf diese Weise bezeichnete. Allein diese Scheidung der Gesangskunst, des Ausdrucks der tragischen Leidenschaft und ruhiger leidenschaftsloser Empfindung als getrennter, für sich selbständiger Elemente trug nur noch mehr dazu bei, die Formen der Oper stereotyp zu machen.

Sängers berechnete; im zweiten Theile pflegte dagegen der Componist dem Sänger Ruhe zu gönnen und durch gewählte Harmonien, ausgeführtere Begleitung u. ähnl. seine Kunst zu zeigen. Er ist deshalb häufig für uns interessanter als der erste, welcher gewöhnlich ein oder auch mehrere Hauptmelodien in verschiedenen Lagen wiederholt, aber ohne eigentlich thematische Verarbeitung derselben zu bringen, und an diese Passagen anzuknüpfen pflegt. Eine wesentliche Kunst des Sängers war es, dieselbe Melodie so oft sie vorkam in anderer Weise, mit anderen Verzierungen und Accenten vorzutragen, und der Componist, der ihm gewissermaßen nur die Umrisse vorzeichnete, gab ihm hierin wie in der Ausführung der Cadenz, welche stets dem Sänger ganz überlassen blieb, Gelegenheit selbständig Bildung und Geschmack zu zeigen. Diese Aufgabe wurde noch schwieriger, als es Sitte wurde den ganzen ersten Theil am Schlusse des zweiten, der dadurch zu einem Mittelsatz wurde, zu wiederholen[6]; denn es würde für eine Schmach gegolten haben, wenn ein Sänger denselben ohne neue und gesteigerte Vortragsmanieren anzubringen, so wieder gesungen hätte wie das erstemal. Ja, wenn eine Arie, welche gefiel, ein- oder mehreremal da Capo verlangt wurde, so wußte ein ausgezeichneter Sänger das Publicum jedesmal durch neue Erfindungen im Vortrag zu überraschen. Dadurch stellte sich der Sänger gewissermaßen dem Componisten an die Seite, es war nicht allein Auffassung und Vortrag im heutigen Sinn, durch welche er sich geltend

---

6) Nach Arteaga rivol. c. 13 II p. 197 f. (II S. 262) wäre Baldassare Ferrari ein beliebter Sänger im siebzehnten Jahrhundert nicht sowohl der Erfinder als die Veranlassung des Dacapo gewesen; es ist von Scarlatti in der Oper Teodoro (1695) angewendet, und findet sich nach Kiesewetter (Gesch. der Musik S. 83) schon vor Scarlatti.

machte, sondern er mußte selbst productiv sein, wenn gleich angeregt und in gewissen Grenzen gehalten durch den Componisten. Das Verdienst des letzteren aber galt deshalb nicht für ein geringeres, weil er dem Sänger einen Antheil an der Erfindung überließ; man sah es vielmehr als ein besonderes Lob an, wenn die Production des Componisten geeignet war auch im Sänger den schöpferischen Funken zu erwecken.

Bei dieser entscheidenden Einwirkung, welche die Kunst des Gesanges auf die Ausbildung und Behandlung der Oper äußerte, ist es klar, daß nicht allein mittelmäßigen und schwachen Componisten gegenüber der Einfluß der Sänger die Oberhand gewinnen, sondern überhaupt die Richtung der Gesangskunst auch die der Componisten bestimmen mußte. Von den Leistungen jener großen Sänger[7] und Sängerinnen[8] können wir uns nach den fast unglaublichen Erfolgen beim Publicum und den lobpreisenden Berichten ihrer Zeitgenossen keine bestimmte Vorstellung machen, und auch die viel klarere Einsicht in die Beschaffenheit ihrer Stimmmittel und Kunstfertigkeit, welche die für sie geschriebenen Arien uns gewähren, bietet ohne die Unmittelbarkeit des sinnlichen Eindrucks doch nur einen sehr ungenügenden Maßstab dar. Indessen ist unverkennbar, daß von der Mitte des vorigen Jahr-

7) Es genügt an die berühmten Castraten Senesino (Bernardi, 1680—nach 1740), Bernacchi (1700—nach 1755), Caffarelli (Majorani, 1703—1783), Farinelli (Broschi, 1705—1782), Salimbeni (1712—1751), Crescentini (1769—1846) zu erinnern.

8) Man denke nur an Vittoria Tesi (169?—1775), Faustina Bordoni—Hasse (1700—nach 1774), Francisca Cuzzoni—Sandoni (1700—1770), Regina Mingotti (1728—1807), Lucrezia Agujari (1743—1783), Francesca Gabrielli (1755—1795).

hunderts an die Richtung auf äußere Virtuosität (Bravura) immer mehr hervortritt, der Reichthum an Verzierungen und Schnörkeleien überhand nimmt, die dramatische Auffassung und die darauf beruhende Beseelung des Gesanges seltener wird[9], während die Anmaßung der Sänger und die Gefügigkeit der Componisten zunimmt, so daß die Oper mehr und mehr in eine Zusammenstellung von kunstreichen Gesangstücken ausartet, für welche der dramatische Zusammenhang

---

9) Metastasio schreibt an Calsabigi (20. Dec. 1752) nach Paris, wo die italiänischen Buffonisten so viel Aufsehen machten: non vorrei che insieme co' nostri pregi adottassero i nostri difetti. A parlar sinceramente gl' Italiani in gran parte per far soverchiamente pompa dell' abilità del canto, della quale a distinzione delle altre nazioni gli à forniti la natura, si sono non solo dimenticati d' imitarla, mà trascorrono assai spesso sino ad opprimerla (opp. post. II p. 94); und bald darauf (21. Jan. 1753) an Bernacchi: Quali cicalate non si farebbero su la vergognosa prostituzione della nostra povera musica, ridotta a meritar la derisione de' rivali stranieri, e costretta ad imitar non più le passioni e la favella degli uomini, ma il cornetto di posta, la chioccia ch' a fatto l'uovo, i ribrezzi della quartana o l'ingrato stridere de' gangheri rugginosi? [Dies geht auf die Opera buffa.] Se questi pazzi e deplorabili abusi offendono tanto il mio orecchio, quale effetto faranno in voi, gran maestro di mettere, di spandere e di sostener la voce, di finir con chiarezza tutto ciò che s'intraprende, e di sottometter sempre l'abilità alla ragione? (opp. post. II p. 99. vgl. p. 215.) In den stärksten Ausdrücken spricht er sich über die Bravurarien gegen Chastellux (15. Juli 1765) aus: Le arie chiamate di bravura sono appunto lo sforzo della nostra musica, che tenta sostrarsi all' impero della poesia. Non à cura in tali arie nè di caratteri, nè di situazioni, nè di affetti, nè di senso, nè di ragione; ed ostentando solo le sue proprie ricchezze, col ministero di qualche gorga imitatrice de' violini e degli usignuoli à cagionato quel diletto, che nasce dalla sola maraviglia, ed à riscossi gli applausi, che non possono a bona equità esser negati a qualunque ballerino di corda, quando giunga con la destrezza a superar la commune aspettazione (opp. post. II p. 330).

nur mehr einen äußerlichen Faden abgiebt. Mit dem dramatischen Gesang nimmt auch die dramatische Darstellung ab, die Sänger verwenden auf dieselbe, als ein überflüssiges oder den Gesang wohl gar störendes Beiwerk, immer weniger Mühe[10], und auch das Publicum gewöhnt sich seine Aufmerksamkeit auf einzelne Leistungen einzelner Virtuosen zu richten und das Uebrige nur so mit in den Kauf zu nehmen[11]. Die Componisten, welche zum großen Theil wenig Lust hatten ihre Mühe an voraussichtlich undankbare Partien zu verschwenden, folgten diesem Beispiel und wandten ihre Kraft ebenfalls nur auf Einzelnheiten[12].

Hier darf eine eigenthümliche, ja unbegreifliche Erscheinung nicht außer Acht gelassen werden, welche einen wesentlichen Einfluß auf die Gestaltung der Opera seria gehabt hat, die Anwendung der Castraten. Bereits zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts wurden, weil es für ein Aergerniß galt, wenn Frauen in der Kirche sangen, und Knaben für den kunstreichen Gesang nicht ausreichten, Castraten zum Gesang in der Kirche verwendet, von dieser übernahm sie die Oper. Im Kirchenstaat war es seit Innocenz XI Frauen verboten auf dem Theater aufzutreten und Castraten übernahmen deshalb die Frauenrollen; der Reiz aber, welchen ihr

10) Gretry erzählt gesehen zu haben, wie ein Sänger bei Seite ging und eine Orange verzehrte, während ein zweiter sich mit seinem Gesange an ihn als Gegenwärtigen richtete (Mémoir. I p. 119.).

11) Pendant les neuf à dix années que j'ai habité dans Rome, sagt derselbe Gretry (Mém. I p. 114.), je n' ai vu réussir aucun opéra sérieux. Si quelquefois l'on s'y portoit en foule, l'étoit pour entendre tel ou tel chanteur; mais lorsqu'il n'étoit plus sur la scène, chacun se retiroit dans sa loge pour jouer aux cartes et prendre des glaces, tandis que le parterre bâilloit.

12) Die Darstellung, welche Arteaga (in dem mehrfach erwähnten Buch Cap. 12 ff.) vom Verfall der Oper giebt, ist anschaulich genug.

Gesang ausübte, verursachte daß auch an anderen Orten und dann auch neben den Sängerinnen Castraten auftraten. Und nun bildete sich die unnatürliche Regel der Opera seria aus, daß der Hauptheld und erste Liebhaber von einem Castraten dargestellt wurde, der wie zum Hohn den Titel eines Primo Uomo erhielt. Wie sehr sich auch diese durch die schmachvollste Gewalt der Natur abgezwungenen Stimmen durch den Umfang und die Schönheit der Töne auszeichnen und, gleich Instrumenten, für die höchste Kunstfertigkeit eignen mochten, so gehörte doch ein ausgesuchtes Raffinement im Genuß des Hörens dazu um den natürlichen und sittlichen Widerwillen zu überwinden und den grellen Widerspruch gegen die Natur bei einer dramatischen Darstellung zu vergessen. Daß eine solche Einrichtung möglich war, allgemein werden und sich über ein Jahrhundert erhalten konnte, ist ein merkwürdiger Beweis dafür, in welchem Grade der Genuß am kunstmäßigen Gesange damals vor Allem den Vorrang behauptet[13]. Und grade die Castraten waren der Gegenstand der höchsten Bewunderung[14], an keinem Theater, keiner Kirche durften sie

13) Raguenet (parallèle des Italiens et des François 1702. § 26 ff. bei Mattheson music. Critik I S. 141 ff.) rechnet es unter die größten Vorzüge der italiänischen Musik, daß sie sich der Castraten bedient, welche man in Frankreich nicht kannte.

14) Als Zeugniß mag hier stehen was Heinse an Jacobi aus Venedig (26. Jan. 1781) schreibt (Schriften Th. III S. 103 f.): „Ich habe diese unglücklichen Opfer des Ohrenschmauses nie anders betrachtet als sich selbst spielende Instrumente; aber dieser (Pacchierotti) hat mich oft mit seiner leidenschaftlichen Action vergessen machen, daß er eins war, und ich habe oft im entzückten Ohr gehabt: o benedetto il coltello, che t' a tagliato li coglioni! [vgl. Hildegard Th. III S. 19]. Eine süßere Stimme kann man nun einmal nicht hören, und sie ist wahrer Constantia vom hohen Kap, und was der Mensch oder Halbmensch für eine Kunst und Natur zugleich im Vortrag hat, übersteigt alle Vorstellung und muß man

fehlen. Auf die musikalische Gestaltung der Oper übten sie natürlich einen sehr bestimmenden Einfluß. Eine eigentlich dramatische Ausführung der wichtigsten Rollen war aber nicht möglich, wenn Helden und Liebhaber nicht als Männer auftraten. Die Castratenstimme unterscheidet sich zwar merklich von einer Frauenstimme — wie ja überhaupt der Castrat nicht weiblich sondern weibisch wird —, sie entbehrt der weiblichen Seele und Leidenschaft eben so wohl als der männlichen, sie ist geschlechtlos, so zu sagen abstract; nothwendig betrat im Castraten nur der Sänger, der Gesangskünstler die Bühne, und die oben bezeichnete Richtung der Oper war dadurch daß man Castraten die Hauptrollen übertrug, aufs Schneidendste bezeichnet.

Gegen die Prima Donna und den Primo Uomo trat auch der Tenorist schon zurück, wie das auch die Rollenvertheilung mit sich brachte, indem die Rollen der Väter, der nicht begünstigten Nebenbuhler, auch wohl der Fürsten und Tyrannen meistens in seine Hände gegeben waren. Durch eine seltsame Convenienz, für die weder ein innerer noch äußerer Grund vorliegt, war von der Opera seria — als wollte man die hohe Stimmung, zu der das ganze Personal hinaufgeschraubt war, durch nichts stören — die Baßstimme gänzlich ausgeschlossen: Baßpartien kommen in derselben gar nicht, oder höchstens einmal in der Nebenpartie eines Priesters oder dgl. vor[15]. Das hängt auch damit zusammen, daß wenig

---

selbst hören. Kein Frauenzimmer, man mag sagen was man will, hat so viel reine vollkommene Chorden und eine solche Brust. Es ist eine Stärke und ein Anhalten im Ton, daß die Seele davon wie von einem Strom mit fort muß."

15) Perche escludere il basso? sagt Sav. Mattei (La riforma del teatro vor Metastasio opp. post. III p. XXXII): Un Ircano, un Iarba quanto starebbe bene ad un basso? Si è creduto, che la voce di

oder gar keine Ensemblesätze in derselben angebracht wurden; denn eine reiche Entfaltung nach dieser Seite hin hätte die Einführung der Baßstimme aus musikalischen Rücksichten nothwendig gemacht.

Schon die ganz äußerliche Rücksicht auf die enormen Summen, welche man berühmten Sängern und Sängerinnen zahlte, brachte es mit sich, daß jede Oper in der Regel nur drei, höchstens vier Hauptrollen hatte, deren Darsteller durch das Beiwort primo ausgezeichnet wurden. Die übrigen Personen, welche die dramatische Conception etwa nöthig machte, mußte der Dichter und besonders der Componist als untergeordnete behandeln, nicht allein, weil gewöhnlich nur mittelmäßige Kräfte für deren Ausführung vorhanden waren, sondern hauptsächlich weil es nicht im Interesse der ersten Sänger und Sängerinnen lag, daß die Nebenpartien Aufmerksamkeit und Beifall erregten. In der Zeit der absoluten Herrschaft der Gesangskünstler controlirten sie die Arien der Secondarier, cassirten die Arien welche zu brillant waren oder nahmen sie für sich, wo denn der Dichter zusehen mochte wie er das einrichtete. Deshalb wurde mitunter heftig gestritten, welches die erste Partie sei[16]. Sogar eine äußerliche Etikette

basso non sia voce di galantuomo e si è rilegata nel teatro buffo: ma è voce più di galantuomo quella dell' eunuco?

16) Metastasio schreibt an Farinelli (15. Dec. 1753): Quando io ò composto l'Adriano, ò procurato di far parti eguali quanto è possibile, fra Adriano e Farnaspe, Emirena e Sabina. Nella sostanza Adriano e Sabina sono le prime parti: l'una e l'altra formano il principal soggetto dell' opera, e l'una e l'altra cresce nell' andare innanzi: con tutto ciò in grazia della vivacità delle prime scene di Farnaspe, tutti i musici si sono ingannati, ed io sono stato richiesto della decisione, di cui ora mi richiedete, diverse altre volte. — La distribuzione poi delle parte essendo impresa più politica che scientifica, non posso farla io, che non essendo su la faccia del

hatte sich festgestellt: wer die prima parte sang, nahm den Ehrenplatz rechts von den Mitspielenden ein, weil es in der Regel auch die vornehmste Person im Stück ist. Als Faustina Hasse im Jahr 1748 die Dircea im Demofoonte sang, welche dramatisch und musikalisch betrachtet die erste Rolle hat, aber erst später als Prinzessin erkannt wird, verlangte sie nichts desto weniger den Ehrenplatz vor der anerkannten Fürstin Creusa und erklärte sonst nicht auftreten zu wollen. Metastasio mußte in zwei Briefen an Hasse und Baron Dieskau über das Sachverhältniß mit vorsichtiger Motivirung entscheiden um sie zum Nachgeben zu bewegen[17].

So wirkte alles zusammen, daß die Opera seria in ihrer äußerlich scharf begrenzten Form, an der man um so fester hielt, je mehr sie auf Convention und Einseitigkeit begründet war[18], nach der einen Richtung des kunstvollen Gesanges hin sich ausbildete, und zwar so daß nicht Kraft und Charakteristik, sondern Weichheit und Virtuosität dieser Entwickelung ihr eigenthümliches Gepräge gaben.

11.

Auch die Behandlung der Instrumentalbegleitung und die Zusammensetzung des Orchesters wurde bereits durch Scarlatti so festgesetzt, wie sie in der Folgezeit im Wesentlichen beibehalten wurde. Zum Recitativo secco des Dialogs wird, wie schon bemerkt, nur vom Basse der Grundton des Accords angegeben, während auf dem Klavier, an welchem der Componist oder der stellvertretende Kapellmeister dirigirte, der volle

luogo, ignoro una quantità di circonstanze necessarie a ben decidersi (opp. post. II p. 145 f.).

17) Metastasio opp. post. I p. 282 ff.

18) Belehrend sind die Rathschläge, welche Goldoni erhielt, als er seine Oper Amalassunta vorlas (mem. I, 28 p. 150 ff.).

Accord angeschlagen und je nach Bedürfniß wiederholt wird. In den Arien und Ensembles tritt die volle Instrumentalbegleitung ein; die aber den Charakter der Begleitung, der Unterordnung unter den Gesang sehr bestimmt festhält. Allerdings hatte schon Scarlatti die Begleitung von dem Bann erlöst, nur die generalbaßmäßige Ausfüllung der Harmonie darzustellen, welche einem gegebenen Baß zu einer gegebenen Melodie Schritt vor Schritt folgt, und ihr eine freiere Bewegung gegeben; allein von Selbständigkeit und Unabhängigkeit des Orchesters den Singstimmen gegenüber war dabei noch keine Rede. Selbständig trat das Orchester nur auf in den meist sehr langen Ritornellen, die aber nur die Motive der Arie vom Sänger auf die Instrumente übertragen wiederholten, in den kürzeren Zwischensätzen der begleiteten Recitative und endlich in der die Oper eröffnenden Sinfonia.

Für diese hat sich frühzeitig eine ziemlich constant festgehaltene Form ausgebildet[1]. Sie besteht aus drei Sätzen, einem Allegro, einem langsameren auch durch Tactart, Instrumentation — die meistens schwächer ist — und Charakter abstechenden kürzeren Satz, und einem rasch hinfließenden, heiteren und meist rauschenden Allegro. Diese Grundzüge ließen eine reiche und vielgestalte Entwickelung zu, sowohl in Rücksicht der musikalischen Ausführung und Gestaltung, als der individuellen Charakteristik nach Maßgabe des Gegenstandes der Oper. Allein hierfür war in Italien von jeher wenig Sinn, man legte geringen Werth auf die Ouverture, und es blieb meistens bei der ganz allgemeinen Abstufung der drei

1) Früher wandte man auch in Italien die durch Lully in Frankreich festgestellte Form der Ouverture an, welche mit einem Grave beginnt, auf welches ein rascher, meistens fugirter Satz folgt, der zuletzt wieder ins Grave übergeht und damit schließt.

Sätze unter einander. Leitet doch auch Arteaga[2] die Ouverture aus der Nothwendigkeit ab das verwirrte Murmeln der Zuhörer zu stillen, ihre Aufmerksamkeit zu erregen und ihre Gemüther zur Stille und guten Ordnung vorzubereiten, obgleich er die Componisten tadelt, daß sie nicht ihren Vortheil daraus zu ziehen verständen und durch die Symphonie den Affect auszudrücken sich bestrebten, der in der ersten Scene herrschte.

Bei den ersten Opernaufführungen war das Orchester zum großen Theil sehr reich und complicirt und es werden eine Reihe damals gebräuchlicher Instrumente genannt, die aber so vollständig verschollen zu sein scheinen, daß selbst die neuesten Instrumentationskünstler ihr Orchester noch nicht damit geschmückt haben. Das Orchester Scarlattis aber bildet in seiner Zusammensetzung schon die wesentliche Grundlage des noch heute bestehenden. Den Hauptstamm bilden die Saiteninstrumente, Violinen, Bratschen und Bässe; aber ihre Anwendung ist sehr einfach. Die Violoncelli gehen regel-

---

2) Arteaga rivol. 13 t. II p. 172 (II S. 239 ff. d. Ueb.). Dies hat sich auch der schon früher einmal erwähnte Schaul gemerkt und rühmt von Jomellis Symphonien daß sie in diesem Sinne wahre Ouverturen sind (Briefe über den Geschmack in der Musik S. 79 f.), ein Geräusch, wie Weber (hinterl. Schr. I S. 68 f.) sagt, das im Orchester gemacht wird um die Zuhörer zur Stille zu bewegen. Etwas feiner ist die Auffassung bei Rousseau (Dictionn. de mus. *Ouverture*): Dans un spectacle nombreux où les spectateurs font beaucoup de bruit, il faut d'abord les porter au silence et fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe. Après avoir rendu le spectateur attentif, il convient de l'intéresser avec moins de bruit par un chant agréable et flatteur qui le dispose à l'attendrissement qu'on tâchera bientôt de lui inspirer, et de déterminer enfin l'ouverture par un morceau d'un autre caractère, qui tranchant avec le commencement du drame, marque, en finissant avec bruit, le silence que l'acteur arrivé sur la scène exige du spectateur.

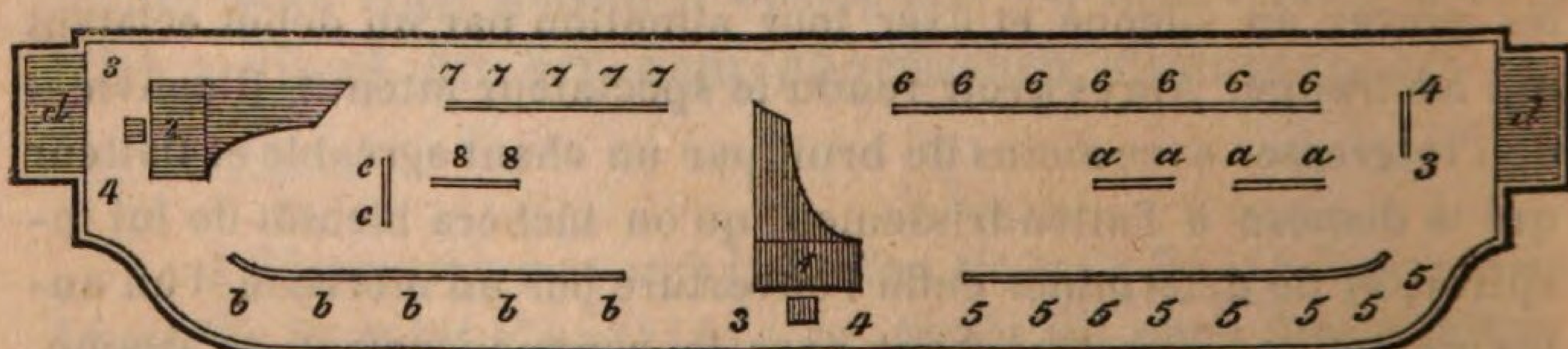
mäßig mit den Contrabässen und auch die Bratschen bilden häufig nur die Verstärkung des Basses, so daß sie nicht selten in der Partitur gar nicht geschrieben werden; wo sie selbständig auftreten, sind sie dagegen manchmal getheilt, wie die Violinen, die aber auch sehr oft miteinander gehen. Unter den Blasinstrumenten spielen die Oboen bei weitem die Hauptrolle; nur neben ihnen, zur Abwechslung und besonderen Charakteristik erscheinen die Flöten, vereinigt sind sie selten, daher auch meistens im Orchester beide Instrumente von denselben Personen geblasen wurden. Ferner werden dann die Hörner angewendet und um einen besonderen Glanz zu verleihen Trompeten und Pauken[3]; Fagotts dienen in der Regel nur als Verstärkung der Bässe und treten selten selbständig auf. Demgemäß waren bis gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts auch die größten Orchester besetzt und eingerichtet. Ein Beispiel sahen wir schon oben S. 214 am Mailänder Orchester; interessant ist auch die Notiz, welche Rousseau[4] über die von Hasse veranstaltete und als musterhaft gepriesene Besetzung und Anordnung des Dresdner Orchesters mittheilt[5].

---

3) Posaunen waren in der Kirche regelmäßig im Gebrauch, nicht in der Oper.

4) Rousseau Dictionn. de mus. *Orchestre*, danach wiederholt bei Kandler (vita di Hasse Taf. 1). Hasse bestätigte in Wien Burney daß die Angaben Rousseaus vollkommen genau seien (Reise II S. 257).

5)



1 Klavier des Kapellmeisters.
2 Klavier des zweiten Accompagnisten.

Vergegenwärtigt man sich den allgemeinen Eindruck eines solchen Orchesters, so fällt zunächst die starke Besetzung der Baßstimme auf, welche der durch den Sänger vertretenen herrschenden Melodie gegenüber am selbständigsten auftritt und in der That für dieselbe eine feste Grundlage bildet. Diese beiden Elemente treten als die wesentlichsten so entschieden hervor, daß nicht selten die Melodie dem Baß gegenüber noch durch die Geigen und Oboen oder Flöten verstärkt wird. Um sich aber die Wirkung selbst bei starker Figuration nicht zu dürftig vorzustellen, darf man nicht vergessen, daß der Accompagnist auf dem Flügel die Harmonie ausfüllte. Diese zu verstärken und durch Abwechslung der Klangfarbe zu beleben war die Hauptaufgabe der Blasinstrumente. Indessen tritt, wo das Orchester als ein Ganzes behandelt wird und seine Bestandtheile mehr in der Masse wirken, sehr selten ein Bestreben nach feiner, detaillirter Schattirung durch abwechselnde Instrumente hervor; wo dieses erreicht werden soll, verwendet man concertirende Soloinstrumente.

Italien zeichnete sich damals auch als die Mutter und Pflegerin der Instrumentalvirtuosen aus. Eine Reihe ausgezeichneter Violinisten[6] begründete den Ruhm des Violinspiels und

---

3 Violoncelli.
4 Contrabässe.
5 Erste Violinen.
6 Zweite Violinen.
7 Oboen.
8 Flöten.
a Bratschen.
b Fagotts.
c Hörner.
d Trompeten und Pauken auf einer Tribune.

6) Es genügt an Arcang. Corelli (1653—1713), Franc. Geminiani (1680—1762), Ant. Vivaldi (16..—1743), Gius.

erhob ihn auf eine außerordentliche Höhe, auch für Oboe und Fagott[7] gab es in Italien treffliche Meister und später erst konnte Deutschland auch hier mit Italien erfolgreich wetteifern; in Frankreich blieb die Instrumentalmusik am längsten zurück. Schon Scarlatti führte die Leistungen der Instrumentalvirtuosen in die Oper ein; die Richtung auf das bloß äußerlich Virtuosenhafte war hier noch näher und gefährlicher. Das Begünstigen der einzelnen glänzenden Leistung wirkte im Orchester so nachtheilig, wie auf der Bühne, indem sie die sorgfältige Durchbildung zu einem Ganzen hinderte. Dann aber, da man es liebte, den Instrumentalvirtuosen mit dem Gesangvirtuosen förmlich wetteifern zu lassen, wirkte allmählich die Kunst jenes auf diesen ein, anstatt daß es umgekehrt sein sollte, und trug nicht wenig dazu bei, daß die Stimme des Sängers als ein Instrument behandelt wurde. Bekannt ist es daß Farinelli seinen Ruhm in Rom begründete, indem er mit einem ausgezeichneten Trompetenbläser wetteiferte, für den Porpora eine obligate Partie zu Farinellis Arie geschrieben hatte. Die Hauptaufgabe war ein lang ausgehaltener Ton und Farinelli besiegte seinen Nebenbuhler durch Dauer und kunstmäßigen Vortrag zweimal. Die Anecdote[8] ist charakteristisch für die Verschiedenheit virtuosenhafter Leistungen in verschiedenen Zeiten. Damals hatte die Kunst der Trompetenbläser einen Grad der Ausbildung erreicht, von dem die heu-

---

Tartini (1692—1770), Pietro Nardini (1722—1793), Gaet. Pugnani (1727—1803), Ant. Lolli (1733—1802) zu erinnern.

7) Ich nenne nur die Gebrüder Besozzi, Alessandro (1700—1775), Antonio (1707—1781), Gaetano (1727—nach 1793), Oboisten und Girolamo (1713—1781) Fagottist.

8) Burneys Erzählung (Reise I S. 153) ist von Fétis in einigen Punkten berichtigt.

tigen Trompeter noch entfernter sind als unsere Sänger von den Gesangskünstlern jener Zeit.

12.

Endlich muß auch der Operntexte gedacht werden. Daß sie zuletzt erwähnt werden geschieht nicht ohne Berechtigung noch Absicht; denn bei der vorher angedeuteten Entwickelung der Oper wurden sie mehr und mehr nur das Gerüste, welches dem Musiker diente seine Lichter und Lampen zu einer glänzenden Illumination daran zu befestigen.

Die Richtung auf Beseitigung der äußeren Pracht und Vereinfachung der Mittel, welche die neue Gestalt der Opera seria hervorrief, mußte sich zunächst in den Dichtungen zeigen. Man wählte die Gegenstände nach wie vor aus der classischen Mythologie und Geschichte, oder wenn man ja ein anderes Sujet ergriff, so mußte es diesen analog sein; allein man verbannte das Zauber- und Spektakelwesen und führte statt dessen eine zusammenhängende, aus innern Motiven sich entwickelnde Handlung ein, wodurch denn allerdings die erste Forderung des Dramas ausgesprochen war. Ferner wurde die früher übliche Mischung des Tragischen und Komischen aufgehoben und alle komischen Elemente streng aus der Oper verbannt. Darin setzt Arteaga das Hauptverdienst des Silvio Stampiglia[1], übrigens sei er trocken und ohne Leben gewesen, und habe weder dem Recitativ Wohlklang zu geben noch die Arie musikalisch zu machen verstanden[2]. Auf dem

1) Silvio Stampiglia, ein Römer, geb. 16.., war kaiserlicher Hofpoet unter Franz I, wurde von Karl VI verabschiedet, und starb in Neapel 1725.

2) Arteaga le rivol. 10 I p. 67 f. (II S. 56 f. d. Ueb.). Apostolo

von ihm und einigen anderen angebahnten Wege schritt zunächst Apostolo Zeno fort[3]. Er war ein Mann von gründlicher Bildung und Gelehrsamkeit und strebte mit bewußter Einsicht danach die Oper der alten Tragödie nachzubilden. Er suchte ihr einen kräftigen, männlichen Geist zu geben und wählte danach seine Gegenstände, richtete sein Augenmerk auf eine natürlich sich entwickelnde Handlung, richtige Charakterzeichnung und einfache Sprache. Daß seine Opern allgemeinen Beifall und Bewunderung fanden und in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts vielfach componirt und aufgeführt wurden, legt Zeugniß für die Einfachheit und den Ernst in der Richtung der Musik ab; auch daß man später seine Texte für die musikalische Behandlung zu gedehnt fand ist ein Beweis daß früher die Musik in ihren Ansprüchen auf Ausdehnung bescheidener war[4]. Seine Ver-

Zeno sagt dagegen von ihm (lett. IV p. 21): era più ingegnoso che dotto, e ne' suoi drammi v' ha più di spirito che di studio. Freilich war der Maßstab von 1725 von dem von 1785 sehr verschieden. Seine Opern behandelten meist historische Gegenstände, Zeno zeichnet die Partenope und Camilla, Arteaga La caduta dei decemviri aus.

3) Apostolo Zeno, aus einer ursprünglich kretensischen Familie, geboren in Venedig 1688, wurde von Karl VI als kaiserlicher Hofpoet 1717 nach Wien berufen, wo er sich bis zum Jahr 1729 aufhielt und dann, seiner Dienste in Gnaden entlassen, nach Venedig zurückkehrte. Hier lebte er mit historischen Studien beschäftigt bis 1750.

4) Gretry erzählt (mémoir. I p. 114): D'anciens professeurs m'ont assuré cependant que jadis les poëmes d' Apostolo Zeno et ceux de Metastasio avoient obtenu des succès réels; et après les avoir interrogés sur la manière dont ils étoient traités par les musiciens de ce temps, j'ai su qu'ils faisoient les airs moins longs qu' aujourd'hui, moins de ritournelles, presque point de roulades, ni de repétitions. So spricht Mattei (La riforma del teatro vor Metastasio opp. III p. XXXIX f.) von den älteren Compositionen Metastasioscher Texte: Veggansi gli spartiti antichi, quando i drammi di Metastasio si cantavano intieri senza la miserabile carneficina, che oggi si fa,

dienste[5] wurden aber hauptsächlich in den Schatten gestellt durch Metastasios Leistungen, welche auf eine merkwürdige Weise die Richtung jener Zeit bezeichnen, die sie gefördert haben, wie sie durch dieselbe hervorgerufen wurden.

Metastasio[6], der sich frühzeitig durch sein improvisatorisches Talent ausgezeichnet hatte, erhielt durch Gravina eine gründliche gelehrte Bildung, welche ihn ausdrücklich auf

---

e si osserverà la sobrietà e prudenza di quei maestri, che scriveano quanto bastava, ed i cantanti non restringevano la loro abiltà a' soli gorgheggi, ma badavono all' azione, con cui interessavano gli spettatori, cosa oggi del tutto trascurato e riserbata a' ballerini, a quali i cantanti, come diceva Metastasio, si contentano di servir d'intermezzo.

5) Metastasio, von Fabroni zu einem Urtheil über Zenos Opern aufgefordert, schreibt diesem (opp. post. II p. 409): Io poco sicuro di me stesso nel saper conservare il dovuto mezzo fra l'invidia e l'affettazione evito il minuto esame delle opere suddette; ma non posso però tacere, che quando mancasse ancora al Signor Apostolo Zeno ogni altro pregio poetico, quello di aver dimostrato con felice successo, che il nostro melodramma e la ragione non sono enti incompatibili (come con tolleranza, anzi con applausi del publico parea che credessero quei poeti, ch' egli trovò in possesso del teatro quando incomminciò a scrivere) quello, dico, non essersi reputato esente dalle leggi del verisimile; quello di essersi difeso dalla contagione del pazzo e turgido stile allor dominante; e quello finalmente di aver liberato il coturno dalla comica scurrilità del socco, con la quale era in quel tempo miseramente confuso, sono meriti ben sufficienti per esigere la nostra gratitudine e la stima della posterità. Vgl. Arteaga a. a. O. I p. 69 ff. (II S. 58 ff. d. Ueb.) Goldoni mem. I, 41 p. 226 f.

6) Pietro Trapassi (Metastasio), geb. in Rom 1698, wurde von dem berühmten Rechtsgelehrten Gravina erzogen und schrieb in seinem vierzehnten Jahr die Tragödie Giustino. Seine Laufbahn als Operndichter eröffnete er in Neapel 1724 mit der Didone. Im Jahr 1730 kam er als Hofpoet nach Wien, wo er 1782 starb. — Die Kritik, welche Arteaga (le riv. c. 11 ff.) übt, trifft in den wesentlichsten Punkten das Richtige, während Hiller (Ueber Metastasio und seine Werke. Leipz. 1786), der

die Muster des classischen Alterthums zurückführte, und durch sein Verhältniß zur Sängerin Marianna Bulgarini frühzeitig genaue Kenntniß von allem was die Technik der Opern angeht. Der von Apostolo Zeno angegebenen Richtung folgend suchte er in seinen Operndichtungen ein Drama zu liefern, das allen Ansprüchen an ein solches genügte. Psychologisch richtige Darstellung der Charaktere und Leidenschaften, eine aus ihnen hervorgehende folgerichtig entwickelte Handlung war sein Hauptaugenmerk. Wenn gleich die antike Tragödie sein Muster war, so erkennt man in der Auffassung derselben deutlich den Einfluß der Zeit und vor allen der französischen Tragödie, obwohl Metastasio sich von manchen engherzigen Beschränkungen derselben emancipirt. Allein Metastasio ist keine große und kräftige Natur, starke Leidenschaften faßt er nicht; seine psychologische Auffassung ist klar und verständig, aber beschränkt, wie seine Gesinnung anständig und wohlmeinend, aber nicht frei und groß ist. Daher ist in seinen Dramen die Darstellung der Charaktere wie der Handlungen wohlüberlegt, passend, zusammenhängend, aber sie geht über eine gewisse Mittelmäßigkeit nicht hinaus. Auch in der Charakteristik ist er sehr beschränkt; es ist ihm nur um die Exemplification gewisser psychologischer Grundsätze und Erfahrungen zu thun, die in sehr geringem Maße individualisirt werden[7]. Zu dem eigentlich belebenden Element seiner Dramen machte er die Liebe, welche nirgend,

---

faſt ganz dem Calsabigi folgt — demselben Calsabigi, der später mit Gluck die Oper zu reformiren suchte —, viel weniger vorurtheilsfrei in seinem Lobe Metastasios ist. Das Urtheil von A. W. Schlegel (Vorlesungen 16 Th. V S. 350 ff.) ist bekannt, wie das von Rousseau (Dictionn. de mus. *Génie)*.

7) Burney bemerkt, wie der Charakter und das Benehmen Metastasios seiner Poesie durchaus entspreche (Reise II S. 170 f.)

wenigstens bei Nebenpersonen, fehlt und in der Regel der Kernpunkt ist, von welchem die psychologische Motivirung ausgeht. Kam er schon dadurch dem Geschmack seiner Zeitgenossen entgegen, so noch mehr durch die Art wie er sie behandelte, indem er sie zwar lebendig und leidenschaftlich, aber so darstellte, daß Weichheit, selbst Weichlichkeit und eine wohlverhüllte Sinnlichkeit ihr eigentlicher Charakter waren, die Ausführung der darauf beruhenden Verhältnisse aber in der That dem wirklichen Leben nachgebildet war. Um so eher fanden sie Eingang bei dem Publicum, das sich und seine Liebschaften anständiger und veredelt auf der Bühne wieder fand, und dem auch sonst Metastasio in keiner Weise Anstrengung und Selbstüberwindung zumuthete sondern es auf die bequemste Weise genießen ließ. Dies besonders auch durch seine Sprache, welche correct, fließend und frei ist, ohne daß man je an die Arbeit erinnert wird, und von hinreißendem Wohllaut, im Ausdruck einfach und natürlich, nur soweit rhetorisch als italiänische Sprache und Poesie es verlangt, und nie um ein feines concetto verlegen.

Zu diesen Vorzügen, welche Metastasio als dramatischer Dichter besaß, kam noch der welcher ihn als Operncomponist auszeichnete: seine Poesie war musikalisch. Er war selbst für Musik begabt und hatte im Verkehr mit Sängern und Componisten diese Anlage ausgebildet, so daß er fühlte und wußte, worauf es bei einem zur Composition bestimmten Text ankam. Er sang[8] und spielte Klavier, er componirte selbst ein wenig[9],

---

8) Es ist freilich Scherz, wenn er an Farinelli schreibt: Sappiate ch' io canto la vostra aria come un serafino (opp. post. I p. 324); aber er sang doch.

9) Er erwähnt kleiner Compositionen (opp. post. I p. 386. 402); auch sind deren gedruckt.

und es war ihm eine angenehme Anregung zu poetischer Beschäftigung auf dem Klavier zu spielen; er sagt selbst, er habe nie eine Arie gedichtet, ohne sie bei sich zu componiren, sich von ihrem musikalischen Charakter eine ganz bestimmte Vorstellung zu machen [10].

Den Fortgang der Handlung, die dramatische Motivirung verlegt er regelmäßig in den recitativischen Dialog, die Arie (oder Duett, Terzett) drückt, fast immer zum Beschluß einer Scene, das Gefühl aus, welches das Resultat der vorhergehenden Bewegung ist und sie momentan abschließt. Dies wußte er bestimmt und klar, schlicht und soweit gemäßigt auszudrücken, daß er dem Componisten Anregung und zugleich Spielraum für freie musikalische Behandlung gab. Allerdings finden sich neben einfachen Aeußerungen des Gefühls in seinen Arien häufig allgemeine Sentenzen und Vergleichungen, die er gern vom Meer entnimmt. Diese aber entsprachen dem Geschmack der Zeit und störten die Musiker nicht, die letzteren gaben ihnen sogar eine willkommene Gelegenheit zu mancherlei Malerei, die damals beliebt war und von der Opera buffa bis zur Karikatur übertrieben war. Diese allgemeine Anlage der Arien wurde nun aber gehoben durch eine wohllautende, melodiöse Sprache, welche der Musik auf halbem Wege entgegenkam, durch eine einfache, aber doch abwechselnde Rhythmik, welche dem Musiker Freiheit ließ, endlich durch die zweckmäßigste Gliederung sowohl in der Zusammenstellung entsprechender und contrastirender Gedanken als in der syntaktischen Construction, welche dem Componisten

10) Sa già Vostra Eccellenza, schreibt er an seine alte Gönnerin, die Fürstin Belmonte (opp. post. I p. 384), ch' io non so scrivere cosa che abbia ad esser cantata, senza o bene o male immaginarne la musica.

überall eine bequeme Grundlage für die musikalische Periodisirung gewährte ohne ihn zu beschränken. Kein Wunder, daß Metastasio die Bühnen und die Componisten beherrschte und das unerreichte Muster für alle Operndichter wurde, die natürlich seine Schwächen am glücklichsten nachahmten, so daß Naumann wohl Recht hatte, als ihm ein alter Text von Metastasio zum Componiren gegeben wurde, zu schreiben: „Die älteste Oper von Metastasio ist mir lieber als eine neue von irgendwelchem der jetzigen Poeten."

Metastasio sah sehr gut ein daß der Dichter einer Oper nur den Stamm hergiebt, welchen der Componist mit Laub und Blüthen bekleidet[11], allein er war weit entfernt den Dichter als die untergeordnete Nebenperson anzusehen, der sich unter die absolute Herrschaft des Componisten begiebt[12]; er verlangte vielmehr von diesem daß er der Dolmetscher des Dichters sei, und was dieser angedeutet habe in lebendiger und kräftiger Charakteristik ausführe[13]. Dies hatten nach

11) Er schreibt an den Dichter Migliavacca (opp. post. II p. 47): Disegnate un tronco con pocchi rami, affinchè nell' essere rivestito di foglie non perda affatto la forma. Abbiate sempre innanzi gli occhj il vero e potrete in ogni dubbio consigliarvi la natura.

12) Quando la musica, schreibt er an Chastellux (opp. post. II p. 329 f.), aspira nel dramma alle prime parti in concorso della poesia, distrugge questa e se stessa. È un assurdo troppo solenne, che pretendano le vesti la principal considerazione a gara delle persone, per cui sono fatte. I miei drammi in tutta l'Italia per quotidiana esperienza sono di gran lunga più sicuri del pubblico favore recitati da' comici che cantati da musici, prova, alla quale non so se potesse esporsi la più eletta musica d'un dramma abbandonata dalle parole. Die Thatsache bestätigt Goldoni (mem. I, 20 p. 110).

13) Conveniamo dunque perfettamente da noi, schreibt er demselben (opp. post. II p. 355), che sia la musica un arte ingegnosa, mirabile, dilettevole, incantatrice, capace di produrre da se sola portenti, ed abile quando voglia accompagnarsi con la poesia, e far buon

seiner Meinung die älteren Componisten trefflich geleistet, in seinen späteren Jahren wird er nicht müde den Verfall der Musik zu beklagen, welche durch das Unwesen der Gesangsvirtuosität mit der Schönheit auch die Wahrheit des Ausdrucks und der Charakteristik zerstört habe[14].

---

uso delle sue immense ricchezze, non solo di secondare ed esprimere con le sue imitazioni, mà d' illuminare ed accrescere tutte le alterazioni del cuor umano. Sehr charakteristisch und interessant ist der ausführliche Brief an Hasse (opp. post. I p. 344 ff.), in welchem er ihm den Attilio Regolo, welchen er componiren sollte, ausführlich zergliedert, damit er in der musikalischen Charakteristik nicht fehl greife; wobei er so in das Detail geht, daß man sieht wie geläufig ihm die Technik der dramatischen Composition war. Bemerkenswerth ist auch die Weise, wie er Fräulein Martinez bei ihren Compositionen unterstützte. Tutto l'ajuto, sagt er (opp. post. III p. 109), ch' io — posso darle, si è il far che legga in mia presenza le parole che vuol porre in musica prima di metter mano all' opera, e quando non son contento della sua espressione, farle sentire, rileggendo io medesimo, la maggiore o differente energia, della quale a bisogna il sentimento di quelle.

14) Non possiamo non confessar, schreibt er (opp. post. II p. 355), l'enorme abuso, che fanno per lo più a' giorni nostri di così bell' arte gli artisti, impiegando a caso le seduttrici facoltà di questa fuor di luogo e di tempo, a dispetto del senso commune —, onde il confuso spettatore spinto nel tempo stesso a passioni affatto contrarie dalla poesia e dalla musica, che in vece di secondarsi si distruggono a vicenda, non può determinarsi ad alcuna ed è ridotto al suolo meccanico piacere, che nasce dall' armonica proporzione de' suoni o dalla mirabile estensione ed agilità d' una voce. Io perdonerei a' compositori di musica un così intollerabile abuso, se fossero scarse le facoltà dell' arte che trattano; — mà non essendovi passione umana, che non possa essere vivamente espressa e mirabilmente adornata da sì bell' arte in cento e cento diverse maniere, perchè mai dovrassi soffrire l'insulto, che quasi a bello studio essi fanno senza necessità alla ragione? Ein andermal, wo er von der passenden Dauer einer Oper spricht, sagt er (opp. post. II p. 38): Occuperò sul teatro tutto quello spazio che lasciano oggidì per misericordia alla povera poesia i ritornelli, i passaggi, le repliche, le

Wenn übrigens die Componisten, wie wir sahen, stets durch Bedingungen beschränkt waren, die aus bestimmten Verhältnissen hervorgingen, so war das mit den Dichtern ebenso sehr der Fall. Auch sie verfaßten ihre Opern nicht als freie poetische Conceptionen, sondern nur auf Bestellung, wo denn die Veranlassung und die vorhandenen Mittel und Personen die Wahl und die Behandlung des Stoffes bedangen. Der Umstand daß Zeno und Metastasio kaiserliche Hofpoeten waren und vom Hofe ihre Bestellungen erhielten war dabei kein günstiger, und abgesehen von der Einwirkung individueller Geschmacksrichtungen des sommo padrone[15] wirkte die ganze Atmosphäre wesentlich mit auf die Verweichlichung und Verflachung der Oper ein. Die Impresari wählten die Textbücher, welche der von ihnen engagirte Componist nach ihrem Ermessen zugetheilt bekam, theils nach dem Beifall, den sie gefunden hatten, theils und noch mehr nach dem Bestand ihrer Sänger. In der Regel wurden sie dann für den vorliegenden Fall zurecht gemacht, wozu sich begreiflicherweise

fermate, i trilli e le cadenze de' musici e la tarda stanchezza de' ballerini.

15) Apostolo Zeno schreibt zu seiner Rechtfertigung (lett. III p. 91): Ho caricata poi l'opera di sentimenti, poichè questi sono ciò che più piace alla Corte e massimamente al Padrone. Was für andere Bedingungen gelegentlich zu erfüllen waren sieht man aus Metastasios humoristischer Klage gegen Farinelli, als er eine neue Oper für die Hofdamen schreiben sollte, die nur in weiten Hosen auftreten und nur tugendhafte Rollen spielen wollten (opp. post. II p. 39 f.): I soggetti greci e romani sono esclusi dalla mia giurisdizione, perchè queste ninfe non debbono mostrar le loro pudiche gambe; onde convien ricorrere alle storie orientali, affinchè i bragoni e gli abiti talari di quelle nazioni inviluppino i paesi lubrici delle mie attrici, che rappresentano parti da uomo. Il contrasto del vizio e della virtù è ornamento impraticabile in questi drammi, perchè nessuno della compagnia vuol rappresentar parte odiosa.

in seltnen Fällen der Dichter selbst hergab, sondern in der Regel ein Localpoet gebraucht wurde, der die nöthigen Kürzungen und Zusätze machte, bei denen der Text selten gewann[16].

Die Alleinherrschaft des Zeno und Metastasio, denen alle Dichter sich ängstlich anschlossen, würde allein hinreichen zu erklären, daß die Opera seria im Verlauf des vorigen Jahrhunderts eine in allen inneren und äußeren Verhältnissen so fest abgeschlossene und starr gewordene Form erhielt; wir sahen daß die Richtung der Musik ebendahin ging. So ist es begreiflich daß man heutigen Tages beim Lesen der Texte wie der Partituren überwiegend den Eindruck der Schablone erhält. In keiner Kunst schwindet das Gefühl für das Lebendige in der individuellen Geschmacksrichtung einer Zeit so leicht und schnell als in der Musik; was die Gegenwart am lebhaftesten entzückt, spricht sehr oft nur ein sehr Vergängliches mit einer momentanen Wahrheit aus und bleibt wenn der Hauch und Duft der Unmittelbarkeit verschwunden ist nur noch formell verständlich, wie in einer Maske die Züge des Gesichts festgehalten sind, aber ohne das bewegliche Muskelspiel welches demselben erst Leben und Ausdruck giebt.

13.

Diese Skizze wird genügen um für die Erkenntniß und Würdigung von Mozarts Leistungen in der Opera seria die nothwendigen Voraussetzungen und den richtigen Maßstab zu

16) Darüber klagen Zeno (lett. II p. 413. VI p. 100. 194. 287) und Metastasio (opp. post. II p. 102. 116. III p. 164) bitter. Was ihnen zugemuthet wurde, sieht man daraus, daß in einer Oper zu fünf handelnden Personen die sechste verlangt wurde (opp. post. II p. 37).

gewinnen[1]. Er fand eine bis ins geringste Detail der Form und Technik feststehende Satzung vor, an der zu rütteln ihm, dem Jüngling, der eine so eben ihm eröffnete Laufbahn betrat, nicht in den Sinn kam, um so weniger als die außerordentliche Leichtigkeit und Fruchtbarkeit seiner Erfindung ihm eine gegebene Form nie als eine lästige Beengung erscheinen ließ, sondern als eine Anforderung, was er mit und aus derselben zu machen im Stande sei. Es bedurfte daher schwerlich der Ermahnungen seines Vaters den hergebrachten Formen gerecht zu werden, die sicherlich nicht ausgeblieben wären, wenn der Jüngling die Schranken des Herkommens niederzuwerfen Miene gemacht hätte. Allein das entsprach auch dem Entwickelungsgange Mozarts nicht, welcher nicht sprungweise und in einzelnen Explosionen sich manifestirte, sondern ruhig und stetig fortschritt, und die verschiedenartigen Elemente seiner Zeit in sich aufnahm und verarbeitete, um das Wahre und Echte in denselben um so sicherer und klarer zur schönsten Vollenduug reifen zu lassen. Mozart fand ferner die Oper vollständig in den Händen der Sänger und Sängerinnen, und zwar hatte die Bravur damals bereits über die Charakteristik im Wesentlichen den Sieg davon getragen. Er nahm den Krieg mit diesen Mächten und dem Publicum nicht auf, sondern erkannte das fait accompli an; allein er suchte sich auf billige Bedingungen zu stellen. Es war seine ausgesprochene Absicht den Sängern zu Dank zu schreiben, ihre Virtuosität geltend zu machen, allein in einer Weise daß die

1) Leop. v. Sonnleithner hat in einer Reihe von Aufsätzen in der Cäcilia (XXIII S. 233 ff. XXIV S. 65 ff. XXV S. 65 ff.) über die früheren Opern Mozarts gründlich und mit Urtheil gehandelt. Soweit es das ihm zu Gebot stehende Material gestattete, hat er sie im Detail charakterisirt und ein thematisches Verzeichniß der einzelnen Nummern gegeben.

musikalische Schönheit, Adel und Würde in den Melodien, in der Harmonie, in der ganzen Führung, welche er nicht als jenem Erforderniß absolut widersprechend ansah, zugleich ihr Recht behaupteten: beiden Anforderungen gleichmäßig und zugleich zu genügen sah er als seine eigentliche Aufgabe an. Auch die dramatische Charakteristik war damit keineswegs aufgegeben, aber sie trat allerdings häufig in die zweite Linie zurück. Fast in allen diesen Opern sind einzelne Momente und Partien, welche mit einer vollkommenen, ergreifenden Wahrheit des dramatischen Ausdrucks aufgefaßt und dargestellt sind, und zwar nie auf Kosten der Schönheit und des Ebenmaßes. Allein dies ist keineswegs durchgehends und in gleichem Maße der Fall und nicht selten tritt die Charakteristik vor dem Wohlklang und der Virtuosität zurück. Nun darf man zwar nicht übersehen daß die Begriffe von dramatischer Wahrheit und Charakteristik nach Zeiten und Nationen verschieden sind; man darf sich nur die poetische Behandlung der damaligen Opern vergegenwärtigen um zu begreifen, daß eine Zeit, welche diese für wahr und dramatisch erkannte, auch an die Charakteristik der Musik und Action ganz andere Anforderungen machen mußte, als wir es jetzt thun; man muß endlich nicht vergessen, daß der Vortrag vortrefflicher Künstler auch nach dieser Seite hin zu beleben vermochte, was uns jetzt als todter Notenkram erscheint[2]. Allein damit ist auch

2) Auch wer moderne italiänische Musik, deren Ausdrucksweise dem deutschen Gefühl oft unnatürlich und unwahr erscheint, von guten italiänischen Sängern hat vortragen hören, wird neben der Befriedigung, welche Wohlklang und Vortrag hervorrufen, nicht verkennen können, daß im Ausdruck der Leidenschaften und Empfindungen ein nationales Element sich geltend mache, das als solches wahr und berechtigt ist. Ebenso ist es mit der französischen komischen Oper, in welcher ebenfalls die nationale Wahrheit in Auffassung und Darstellung unbestreitbar ist. Auf deutschen Büh-

zugleich zugegeben daß die Opern Mozarts aus dieser Periode unter dem Einfluß einer bestimmten, und in ihrem Geschmack vielfach verderbten Zeit stehen, welche der jugendliche Meister noch nicht beherrschte, und es versteht sich von selbst, daß das Abfinden mit vielen nur äußerlichen und conventionellen Forderungen dem Kunstwerk die Spuren derselben mitunter ebenso tief und tiefer eindrückte als die des schöpferischen Genies. Es ist deshalb auch erlaubt, diese Werke, die alle sehr bestimmt den Charakter ihrer Gattung tragen, in diesem Sinne summarischer zu behandeln und nur Einzelnes besonders hervorzuheben. Eins tritt dabei sehr klar hervor, daß es die Aufgabe jener Zeit war, durch das Streben nach einer dramatischen Charakteristik, welche in der Natur der menschlichen Empfindung und Leidenschaft, aber nicht minder auch im Wesen der Musik als einer Kunst begründet wäre, sich von einem conventionellen Formalismus zu befreien und einer nur auf materiellen Wohlklang gerichteten Schönheit Gehalt und Bedeutung zu verleihen. Die Spuren dieses Strebens, welches in dem innersten Kern von Mozarts künstlerischer Natur begründet war, lassen sich schon in diesen Opern unverkennbar nachweisen. Unsere heutige Opernmusik schreitet dagegen im einseitigen Streben nach Charakteristik, indem sie Schönheit und Ebenmaß aufgiebt, mit unleugbarem Erfolg auf die Karikatur zu.

Der Text zu der ersten Oper Mitridate Rè di Ponto war vom Abbate Parini nach Racine bearbeitet[3]. Der Inhalt

---

nen werden aber italiänische und französische Opern hauptsächlich durch das freilich unvermeidliche Hineinmischen deutscher Empfindung und Vortragsweise unwahr und unnatürlich und wirken dann allerdings auf die Bildung des Geschmacks schädlich und verwirrend ein.

3) Sonnleithner hat das gedruckte Textbuch benutzt, das mir fehlt.

ist kurz folgender[4]: Auf die Nachricht von dem Tode des Mitridate übergeben die Bewohner von Nimfea seinem Sohne Sifare die Schlüssel der Stadt. Aspasia verlangt von ihm Schutz gegen die Bewerbungen seines Bruders Farnace, wobei sie ihre Neigung für Sifare verräth, welche dieser im Herzen erwiedert. Als Farnace Aspasia zwingen will sich zu vermählen, stürzt Sifare sich dazwischen; die kämpfenden Brüder trennt Arbate mit der Nachricht, daß Mitridate so eben gelandet sei; sie versöhnen sich und beschließen was vorgefallen ist dem Vater zu verschweigen. Dann tritt Marzio auf und verspricht dem ehrgeizigen Farnace die Hülfe der Römer gegen seinen Vater.

Mitridate erscheint, muthig und stolz, ohne durch die erhaltenen Niederlagen erschüttert zu sein, und wird von seinen Söhnen empfangen; er stellt dem Farnace seine Braut Ismene vor, welche dieser kühl empfängt. In Mitridate wird durch das Benehmen seiner Söhne das Mißtrauen rege, daß sie um Aspasia sich bewerben; als Arbate ihm dies von Farnace bestätigt, geräth er in die äußerste

4) Das Personenverzeichniß ist folgendes:

Mitridate, Rè di Ponto e d'altri regni, amante d'Aspasia.	Sign. Cav. *Gugl. d'Ettore* virtuoso di camera (Tenore).
Aspasia, promessa sposa di Mitridate, e già dichiarata Regina.	Sign. *Antonia Bernasconi* (Prima Donna. Soprano).
Sifare, figliuolo di Mitridate e di Stratonice, amante d'Aspasia.	Sign. *Pietro Benedetti*, detto *Sartorino* (Soprano. Primo uomo).
Farnace, primo figliuolo di Mitridate, amante della medesima.	Sign. *Giuseppe Cicognani* (Contralto).
Ismene, figlia del Rè de' Parti, amante di Farnace.	Sign. *Anna Francesca Varese* (Seconda Donna. Soprano).
Marzio, tribuno Romano, amico di Farnace.	Sign. *Gasp. Bessano* (Tenore).
Arbate, governatore di Ninfea.	Sign. *Pietro Muschietti* (Soprano).

Wuth. Farnace erklärt der Ismene daß er sie nicht mehr liebe, was sie, in ihrem Stolz wie in ihrer Liebe gleich sehr verletzt, dem Mitridates klagt. Dieser beschließt ihn zu strafen, und da Aspasias kaltes Benehmen ihn vermuthen läßt, daß sie die Liebe des Farnace erwiedere, trägt er dem Sifare auf über Aspasia zu wachen. Natürlich gestehen sich die Liebenden nun ihre Neigung, aber tugendhaft, wie sie sind, fordert Aspasia zugleich Sifare auf sie auf immer zu vermeiden, um ihr die Erfüllung ihrer Pflicht nicht zu erschweren.

Mitridate beräth darauf mit seinen Söhnen um ihre Gesinnungen zu erforschen die Fortsetzung des Kriegs, und erräth das Einverständniß des Farnace mit den Römern. Da er befiehlt ihn einzukerkern, giebt Ismene den Rath ihn wenn es nöthig wäre selbst zu tödten; Farnace gesteht zwar seine Schuld ein, klagt aber Sifare der größeren Schuld eines Einverständnisses mit Aspasia an. Um sie zu prüfen erklärt Mitridate ihr, er wolle großmüthig auf ihre Hand verzichten und sie dem Farnace vermählen, was ihr das Geständniß ihrer Liebe zu Sifare entlockt; das setzt den Mitridate in solche Wuth, daß er beide Söhne und Aspasia zu tödten beschließt. Hier ist nun der passende Moment mit einem Duett, in welchem die Liebenden den Tod der Trennung vorzuziehen erklären, den zweiten Act zu beendigen.

Im dritten Acte sucht Ismene, die ihre Aufwallung wieder bereuet, Mitridate zur Milde zu bewegen, auch Aspasia bittet um Sifares Leben, dessen Unschuld sie betheuert; da sie aber sich weigert Mitridate ihre Hand zu geben, bleibt dieser bei seinem Entschluß, und während er den Römern, die einen Angriff auf die Stadt machen, entgegen zieht, sollen die Schuldigen sterben. Aspasia ist eben

im Begriff den Giftbecher zu leeren, als ihr Sifare, den Ismene befreiet hat, denselben entreißt und sich dann den Feinden entgegenstürzt. Auch Farnace, den die eindringenden Römer aus seinem Thurm befreien, wird von Reue ergriffen, kehrt zum Gehorsam zurück und steckt die Flotte der Römer in Brand. Sie werden besiegt, aber Mitridate ist im Gefecht tödtlich verwundet worden; vor seinem Ende vereinigt er Aspasia mit Sifare und verzeiht Farnace, der sich mit Ismene wieder ausgesöhnt hat.

Die Oper besteht mit Ausschluß der Ouverture aus vier und zwanzig Nummern, lauter Arien, mit Ausnahme eines Duetts und des Quintetts am Schluß. Die Originalpartitur scheint verloren gegangen zu sein, eine Abschrift befindet sich in der Bibliothek des Conservatoriums in Paris, eine von derselben genommene Copie im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hat Sonnleithner benutzt; dieselbe lag auch mir vor. Das Schlußquintett und eine im Textbuch angegebene Arie der Aspasia im dritten Act fehlen aber auch in dieser Partitur. Dagegen finden sich im Nachlaß bei André (Verz. 32) mehrere einzelne Nummern dieser Oper in einer von der in die Partitur aufgenommenen verschiedenen Composition, welche um so interessanter sind, als sie zeigen, daß Mozart bei dieser wie bei der ersten Oper, um sich und mehr vielleicht um den Sängern zu genügen, wieder verschiedene Anläufe und Versuche machen mußte. Zu der ersten Arie des Mitridate (n. 7):

Se di lauri il crine adorno
fide spiaggie a voi non torno

sind vier verschiedene skizzirte Entwürfe vorhanden; die Arie der Aspasia (n. 13):

Nel grave tormento
che il seno m' oppreme

mancare già sento
la pace del cor

ist in einer verschiedenen Composition angefangen, die aber schon im ersten Tempo bald abbricht; fünf andere Nummern sind in vollständiger Ausführung vollendet und haben späteren Bearbeitungen Platz gemacht[5].

Bei einer flüchtigen Musterung sieht man sogleich, daß die Oper ganz und gar in den oben bezeichneten Rahmen der

---

5) Es sind folgende:

n. 1 Arie der Aspasia Al destin che la minaccia
togli oh Dio quest' alma oppressa

in G-dur, lang ausgeführt, mit vielen Passagen, ziemlich steif.

n. 8 Arie der Ismene In faccia al oggetto,
che m'arde d'amore,
dovrei sol diletto
sentirmi nel core

in B-dur 3/4, mit einem Mittelsatz in G-moll 2/4 Allegretto; recht hübsch ohne ausgezeichnet zu sein.

n. 12 Arie des Sifare Lungi da te mio bene
se vuoi che porti il piede,
non ramentar le pene,
ch' io provi, o cara, in te

in D-dur, Adagio, eine lange gehaltene Cantilene, die aber nicht recht frisch ist. Im Mittelsatz G-dur 3/4 bricht sie ab.

n. 17 Duett, in Es-dur viel länger ausgeführt. Auf das Adagio folgt ein Allegro in C-moll, das in B-dur schließt, worauf das Adagio mit einigen Veränderungen wiederholt wird, dann beginnt wieder das Allegro in F-moll und schließt in Es dur. Das Duett ist reichlich mit Terzenpassagen ausgestattet, übrigens etwas steif.

n. 19 Arie des Mitridate Vado incontro al fato estremo,
crudo ciel, sorte spietata!
ma fra tanto un' alma ingrata
l'ombra mia precederà

in F-dur. Der Ausdruck ist stolz und kräftig, die Harmonien sind ungewöhnlich kühn und frappant. Vielleicht ist dies der Grund, weshalb der Sänger sie verschmäht hat; die Arie welche an ihre Stelle getreten ist, geht gerade in dieser Hinsicht über das Gewöhnliche nicht hinaus.

damals gangbaren Opera seria paßt. Fangen wir beim Aeußerlichen an. Die musikalische Etikette ist gewahrt, die ersten und zweiten Partien sind in der üblichen Weise geschieden; die der Secondarier sind nicht bloß leichter (nicht immer einfacher), wie es die Kräfte der Ausführenden verlangen mochten, sondern ihrem Charakter nach blasser und unbedeutender — sie sind durchgehends schwächer instrumentirt — sie sollten eben nicht hervortreten, sondern den Hauptpartien zur Folie und als Bindeglieder dienen. Die Hauptsänger aber mußten namentlich gleich beim Auftreten Gelegenheit haben ihre Kunst zu entfalten, — der Dichter mochte für eine entsprechende Situation sorgen —; außerdem mußte in jedem Act wenigstens zu einer großen Arie Veranlassung sein. Dafür finden wir denn auch hier hinreichend gesorgt, und wir können uns von den Stimmmitteln und der Gesangskunst namentlich der Bernasconi und des d'Ettore die günstigste Vorstellung machen; die Partien gehen bis ins hohe c und geben alle Gelegenheit eine vielseitig ausgebildete Gesangskunst zu zeigen; nicht in gleichem Maaße hervortretend sind die beiden Castratenpartien. Unleugbar hat das bewußte Bestreben den verschiedenen Richtungen der Singekunst gerecht zu werden der musikalisch künstlerischen Gestaltung Eintrag gethan. Die allgemeine Form der Arien in zwei Sätzen, von denen, wenn nicht beide, doch der erste wiederholt wird, ist schon charakterisirt, sie ist auch hier die herrschende. Ihre Anlage begünstigt, da sie nicht von einem Hauptgedanken als dem Mittelpunkt aus das Ganze gliedert, das Zerfallen in Einzelnheiten; dies wird durch jenes Bestreben noch mehr befördert. Zunächst was der bravura eigentlich angehört, die Passagen erscheinen als etwas ganz Selbständiges; es ist nicht ein durchstehend gleichmäßig reich figurirter Gesang, bei welchem aus dem Kern der Hauptmelodie die verzierenden

Passagen herauswachsen und dieselbe umranken und umspielen, wie in der architektonischen Ornamentik, sondern sie treten neben dieselbe, sind als ein für sich Bestehendes ihr angereiht. Der Geschmack in den hiefür angewendeten Figuren, wie viel Erfindsamkeit und feine Berechnung sich auch darin zeigen mag, ist vor allem wandelbar, weil er am meisten von der individuellen Fertigkeit des Sängers und der dadurch influirten Richtung der Zeit abhängig ist: das seiner Zeit Dankbarste wird meistens am rascheſten undankbar. Aber auch in der den Passagen gegenüberstehenden Cantilene macht sich diese Zerstückelung bemerkbar, zum Theil weil die verschiedenen Gesangsmanieren geltend gemacht werden sollten, die Kunst lang gehaltener Töne, getragener Melodie, weiter Sprünge, syncopirter Notengänge, die damals beliebt waren u. dgl. m. Da man nun diese verschiedenen Dinge nicht ohne Weiteres neben einander setzen konnte, wurden die einzelnen Motive der Arie dazu benutzt, welche aber dadurch gegen einander zu verschiedenartig und in sich zu abgeschlossen erscheinen. Ohne Zweifel hat damals grade da der Reichthum der Abwechslung entzückt, wo wir jetzt einen Mangel an Einheit und organischer Gliederung empfinden. Dieser wird noch gesteigert durch den allzuhäufigen Abschluß der einzelnen Glieder durch eine volle oder halbe Cadenz, an welche sich häufig noch ein Zwischenspiel anschließt, so daß jedesmal ein vollständiger Abschnitt entsteht. Noch dazu sind die harmonischen Wendungen im Allgemeinen monoton und dürftig, die Form der Cadenz mit dem Triller ebenso stereotyp, wie heute die mit der überhängenden Sexte: Sänger und Publicum verlangten es so und warteten ungeduldig darauf. Allerdings mag die Freiheit, welche dem Sänger beim Vortrag gelassen war, manchem eine ganz andere Gestalt gegeben haben, wie ja die Ausführung der Cadenz ganz ihr Werk war; allein die Män-

gel, welche im Grundriß, in der ganzen Conception lagen, konnten dadurch wohl versteckt, aber nicht gehoben werden. Eine andere Schwäche, die sich nicht selten offenbart und ebenfalls ihren letzten Grund in dieser Zerstückelung hat, ist die der rhythmischen Gliederung, welche ganz ähnlich der harmonischen Gestaltung sehr oft zu keiner Freiheit und Sicherheit kommt, sondern plötzlich abgeschwächt wird und gleichsam einknickt.

Alle diese Mängel der formellen Behandlung sind nicht etwa durch jugendliche Unsicherheit Mozarts entstanden, sie sind vielmehr aus der herrschend gewordenen Auffassung hervorgegangen, er theilt sie mit den erfahrensten Meistern jener Zeit und man hat sie damals schwerlich als solche empfunden. Wohl aber treten neben denselben auch Vorzüge hervor, welche bereits den Mozart charakterisiren, der jene Mängel zu überwinden berufen war. Unwillkührlich fragt man sich, was es denn war, das in diesen Jugendopern Mozarts nicht allein das Publicum entzückte, sondern auch einem Meister wie Hasse die Aeußerung entlockte, der Jüngling werde Alle vergessen machen. Ein befreundeter geistreicher Künstler pflegt zu sagen, das Publicum wolle immer etwas Neues, aber das Neue müsse schon dagewesen sein; wer ihm etwas wahrhaft Neues biete, muthe ihm eine Anstrengung zu, der es sich nicht unterziehen möge. So wird denn auch damals das große Publicum am meisten dadurch angesprochen sein, daß die Oper so bereitwillig auf seine gewohnten Ansprüche einging, daß sie dies mit Geschick und Geschmack und mit einer gewissen jugendlichen Frische that, welche dem Hergebrachten den Reiz einer Neuheit gab, den wir gar nicht mehr empfinden, höchstens in einzelnen Fällen einsehen können. Daneben mochte es denn auch die einzelnen Züge von tieferer Bedeutung und höherem Adel ahnen, in welchen Hasse die Keime

einer künftigen Entwickelung erkannte, und die wir, in denen das lebendig ist was Mozart geworden ist, nicht ohne Mühe aus dem Ganzen hervorsuchen, das uns fremd ist. Aber sie sind da, theils in einzelnen Theilen und Abschnitten, wo uns eine edle, freie Zeichnung in der Melodie überrascht, die echt Mozartsch ist und aus ihrer Umgebung, freilich nur vorübergehend, hervorleuchtet — häufig besonders in den zweiten Theilen und namentlich in den Sätzen in Moll, die meistens einfacher und charakteristischer sind —; theils in einigen Arien. Nicht alle sind Bravurarien, einzelne sind bestimmt den Charakter der Situation dramatisch auszusprechen; diese sind einfacher in der Form, in einem Satze, und nicht bloß kürzer sondern mehr zusammengedrängt und in sich einig; hier machte der Componist dem Sänger keine besonderen Zugeständnisse, sondern folgte seinem eigenen Impulse, sie haben daher den am meisten eigenthümlichen Charakter. Die vorzüglichste unter ihnen ist die Arie der Aspasia (n. 4)[6]. Auf die Nachricht daß Mitridate angelangt sei, wodurch ihre stille Liebe zu Sifare, den sie in Gefahr sieht, aller Hoffnung beraubt ist, richtet sie an diesen die Worte:

Nel sen mi palpita dolente il core,
mi chiama a piangere il mio dolore,
non sò resistere, non sò restar.
Mà se di lagrime umido è il ciglio,
è solo, credimi, il tuo periglio
la cagion barbara del mio penar.

In einem einzigen, unaufhaltsam hinströmenden Satz (Allegro agitato) ist dieser Schmerz, der mehr ahnen läßt als er ausspricht, mit so ergreifender Wahrheit ausgedrückt, daß wenn man sich das Lob vergegenwärtigt, welches der Ver-

6) Sie ist im Klavierauszug von Sonnleithner in der Cäcilia mitgetheilt.

nasconi als dramatischer Sängerin gegeben wird, die Wirkung außerordentlich gewesen sein muß. Die Art aber, wie diese mit den einfachsten Mitteln erreicht wird, der Fluß der ausdrucksvollen Melodie und der reichen Harmonie, das schöne Maaß im Ausdruck, der nur einigemal zu scharfen Accenten sich steigert, — das Alles ist echt Mozartsch. Die Begleitung ist ebenfalls eigenthümlich, besonders in der schönen Figur der Geigen; auch die Oboen sind feiner angewendet als sonst gewöhnlich. Hier fehlt nichts zur Vollendung.

Was die dramatische Charakteristik im Allgemeinen anlangt, so darf man sich nur erinnern daß die beiden Liebhaber Sopran und Alt singen, man darf sich nur aus der oben gegebenen Skizze die Anlage der Charaktere und Situationen und dazu die Art der italiänischen Opernpoesie vergegenwärtigen, um zu wissen daß das heroische Wesen der Oper stark mit Galanterie, und zwar mit Galanterie im Puder und Reifrock versetzt ist, was natürlich auch auf die Musik großen Einfluß haben mußte. Versetzt man sich aber in diese Auffassungsweise, welche damals allgemeingültig war, hinein, so wird man gestehen müssen, daß nach Abzug alles Virtuosenwesens, ein allgemeiner Charakter von dignité und noblesse — die französischen Ausdrücke passen hier besser als die entsprechenden deutschen — sich ausspricht, der allerdings mehr von höfisch ausgebildeter Etikette als vom classischen Alterthum abgeleitet ist, aber ein fest ausgeprägter, dem Sinn der Zeit und Nation entsprechender und künstlerisch nicht schlechthin unbedeutender ist. Mitridate, der nebst Aspasia am bestimmtesten charakterisirt ist, vergißt zwar, wie Sonnleithner richtig bemerkt, über dem König und Helden nie daß er erster Tenorist ist, allein man kann auch umgekehrt sagen, daß er über dem Tenoristen nie ganz den König vergißt.

14.

Dem Gegenstand und der Anlage nach steht dem Mitridate am nächsten die 1772 componirte Oper Lucio Silla. Der Text war von Giovanni Gamerra gedichtet und von Metastasio revidirt[1]; der Inhalt ist ungefähr folgender[2].

Cecilio, ein von Silla geächteter Senator, ist heimlich nach Rom zurückgekehrt um das Schicksal seiner Verlobten Giunia, der Tochter des C. Marius zu erfahren; sein Freund Cinna benachrichtigt ihn, daß Silla die Nachricht von seinem Tode habe verbreiten lassen, um die Hand der Giunia zu gewinnen; er räth ihm bei den Gräbern sie zu erwarten. Silla, nachdem er von Giunia, der er seine

1) In dem Textbuch, das Sonnleithner (Cäcilia XXIV S. 79 ff.) benutzte, sagt der Verfasser zum Schluß des argomento: Da tali istorici fondamenti è tratta l'azione di questo dramma, la quale è per verità frà le più grandi, come hà sensatemente osservato il sempre celebre e inimitabile Sgr. Abbate Pietro Metastasio, che colla sua rara affabilità s'è degnato d'onorare il presente drammatico componimento d'una pienissima approvazione. Allorchè questa proviene dalla meditazion profonda e dalla lunga e gloriosa esperienza dell' unico maestro dell' arte, esser deve ad un giovine autore il maggior d'ogni elogio.

2) Das Personenverzeichniß lautet:

Lucio Silla, Dittatore	Sgr. *Bassano Morgnoni* (Tenore).
Giunia, figlia di Cajo Mario e promessa di Cecilio	Sgra. *Anna de Amicis-Buonsolazzi* (Prima Donna).
Cecilio, Senatore proscritto	Sgr. *Venanzio Rauzzini* (Soprano, Primo uomo).
Lucio Cinna, amico di Cecilio e nemico occulto di Lucio Silla, patrizio Romano	Sgra. *Felicità Suarti* (Soprano).
Celio, sorella di Lucio Silla	Sgra. *Daniella Micuci* (Soprano).
Aufidio, tribuno, amico di L. Silla	Sgr. *Giuseppe Onofrio* (Tenore).

Hand angetragen hat, mit Stolz zurückgewiesen ist, beschließt sie zu tödten. An einer dunklen Grabstätte mit Denkmälern römischer Helden erwartet Cecilio seine Verlobte. Sie tritt auf, begleitet von edlen Jungfrauen und Männern, welche auf Silla Rache herabrufen, und trauert an der Urne ihres Vaters. Als sie allein ist, zeigt sich ihr Cecilio, den sie Anfangs für einen Geist hält, dann führt die Freude des Wiedersehens zu einem Duett.

Im zweiten Act räth Aufidio, der schlechte Freund Sillas diesem, Giunia öffentlich für seine Verlobte zu erklären um die Parteien zu versöhnen, dann werde sie dem allgemeinen Wunsche nicht widerstreben können. Celia, seine Schwester, die immer zur Güte räth, bekennt ihm, ihr Zureden habe bei Giunia nichts gefruchtet; er verspricht ihr darauf sie mit Cinna, ihrem Geliebten zu verbinden. Kaum ist er abgegangen, stürzt Cecilio herein um ihn, durch ein Traumgesicht gemahnt, zu ermorden; Cinna aber räth zum Aufschub, was sich auch Cecilio gesagt sein läßt. Cinna, nun ganz mit Racheplänen beschäftigt, hört wenig auf Celia, die ihm das nahe Glück ihrer Liebe verkünden will, und sucht dann Giunia zu bereden, daß sie scheinbar nachgebe und Silla im Schlafgemach ermorde; allein sie weigert sich am Staatsoberhaupt Verrath zu begehen. Nun beschließt er selbst Silla zu tödten.

Giunia, welche dem Silla erklärt, daß sie nie ihm ihre Hand reichen werde, wird von ihm mit dem Tode bedroht; bittet aber nichts desto weniger Cecilio, der beide rächen will, ruhig zu bleiben und sich zu verbergen. Celia sucht sie vergebens durch die Schilderung ihres eigenen Glücks zur Nachgiebigkeit zu bewegen, indessen kann sie sich doch trüber Ahnungen selbst nicht erwehren.

Auf dem Capitol erklärt nun Silla, vom Volk mit

Zuruf empfangen, daß er sich mit Giunia vermählen werde, Aufidio spricht die Zustimmung des Volks aus, allein Giunia weigert sich und will sich erstechen, woran sie aber verhindert wird. Da stürzt Cecilio mit gezücktem Schwert herzu, wird indessen entwaffnet und Silla verkündigt ihm auf den folgenden Tag seinen Tod; Cinna, der auch mit bloßem Schwert herbeieilt, stellt sich, da er den Plan mißlungen sieht, als käme er zu Sillas Schutz. Ein Terzett zwischen Giunia, Cecilio und Silla beschließt den Act.

Im dritten Act erfährt der gefesselte Cecilio von Cinna das Nähere über den Verlauf des mißlungenen Plans und bittet diesen ihn zu rächen; Giunia erklärt ihm, sie sei entschlossen vor ihm zu sterben. Als Aufidio kommt ihn abzuholen, nimmt er von ihr Abschied.

Vor versammeltem Volk erklärt Silla, dieser Tag solle ihm Rache und seinem Herzen Ruhe geben. Giunia klagt ihn als den Mörder ihres Verlobten an und fordert das Volk zur Rache auf; Silla verzeiht ihr und dem Cecilio und vereinigt das liebende Paar. Gerührt gesteht nnu Cinna seinen Anschlag auf Silla; auch ihm wird Verzeihung und die Hand der Celia. Endlich verzeiht Silla auch dem Aufidio seine schlechten Rathschläge, legt die Dictatur nieder und giebt Rom die Freiheit wieder. Dafür wird ihm im Schlußchor zugesungen

Il gran Silla, che à Roma in seno,
che per lui respira e gode,
d'ogni gloria e d'ogni lode
vincitor oggi si fà.
Sol per lui l'accerba sorte
è per me felicità,
e calpesta le ritorte
la Latina libertà.

Einem solchen Text gegenüber begreift man daß Metastasios

Opern hoch gehalten werden mußten. Von Charakteren und psychologischer Motivirung ist keine Rede. Silla ist eine Art von umgekehrtem Titus; die ganze Oper hindurch schwankt er zwischen Grausamkeit und Gewissensbissen und schüttet zuletzt ganz unerwartet ein Füllhorn von Großmuth aus. Auch Giunia, die noch am ehesten einem Charakter ähnlich sieht, ist ungleich und schwankend. Die Situationen aber sind alle wie darauf angelegt, daß nichts zu Stande kommt; man sieht welche Mühe es dem Dichter gemacht hat, soviel Scenen aneinander zu reihen, daß die nöthigen Arien in der herkömmlichen Abwechslung herauskommen. Und die Verse des Textes, wie weit sind sie von der Grazie und dem Wohllaut Metastasios entfernt!

Kein Wunder, wenn Mozart bei diesem Text sich an die Sänger hielt[3]. Von dem Unstern, welcher über der Tenorpartie waltete ist schon (S. 232 f.) erzählt worden. Da man zuletzt mit einem ungeübten Sänger sich begnügen mußte, so ließ er die Partie des Silla fallen, soweit sie nicht für den Zusammenhang des Stückes nothwendig war. Die beiden Arien, welche Mozart gleich für ihn componirte, zeigen daß sie auf einen Sänger berechnet sind, dessen Stimme und Kunstfertigkeit sich nicht über das Mittelmäßige erheben; sie sind kurz gehalten, ohne alle Passagen und setzen nur einen mäßigen Umfang voraus, die stärkere Instrumentation allein verräth daß es eine erste Partie vorstellen soll. Zwei andere Arien des Silla, welche im Textbuch stehen und auf die auch in der Partitur am Schluß des Recitativs durch das Segue l'aria di

3) Die Partitur der Oper ist in Mozarts Handschrift vollständig bei André (Verz. 35); es sind drei Theile, zusammen 610 Seiten stark. Sie enthält außer der Ouverture 23 Nummern, darunter drei Chöre (6. 17. 23), ein Duett (7) und ein Terzett (18).

Silla verwiesen wird[4] sind nicht vorhanden und, wie Sonnleithner ganz richtig vermuthet, gar nicht componirt worden um den Tenoristen nicht mehr als nöthig war zu beschäftigen.

Desto mehr Nachdruck ist auf die Partien der de Amicis und Rauzzinis gelegt. Giunia hat vier Arien, welche in ihrer musikalischen Behandlung auf eine große Sängerin berechnet sind. Die eigentliche Bravurarie ist im zweiten Act (n. 11): Ah se il crudel periglio del caro ben ramento. Hier sind lange Passagen, verschiedener Structur, die bis  gehen, die Hauptsache, und Mozart selbst erwähnt später noch die Arie von der de Amicis als ein Muster schwieriger Bravurarien[5]. Ein Beispiel solcher Passagen mag hier von vielen angeführt werden



4) Da Mozart, wie wohl die Meisten, die Recitative für sich componirte, so sind die einzelnen Scenen bis dahin wo eine Arie eintritt auf besonderen Blättern geschrieben und durch das segue auf diese verwiesen. Die einzelnen Arien, Duetts u. s. f. sind ebenfalls jede gesondert geschrieben und haben zu Anfange die Stichworte des vorangehenden Recitativs. Aus diesen Blättern und Heften wurde dann die Partitur zusammengelegt. Nichts kommt häufiger vor als daß die Tonart, in welcher das Recitativ ursprünglich abschloß, nicht zu der paßt, in welcher die Arie später componirt wurde; dann ist die erforderliche Anzahl von Tacten umgeschrieben, um den jetzt nöthig gewordenen Uebergang herzustellen.

5) In dem Elogio storico di W. A. Mozart vom Conte Folchino Schizzi (Cremona 1817. p. 26 ff.) wird folgende Anekdote auf die Gewähr des Abbate Cervellini erzählt, der Zeitgenosse Mozarts war (Nissen Anh.



Trotz der Bravur kann man auch dieser Arie einen entschiedenen Charakter durchaus nicht absprechen, obwohl dieser in der ersten (n. 4)[6] und dritten Arie (n. 16)[7] noch bestimmter

---

S. 73. A.M.Z. XX S. 93). Die de Amicis habe Mozart gesagt, er möge ihr seine Gedanken und Entwürfe in Betreff ihrer Arien mittheilen, sie wolle ihn dann dabei berathen und werde durch ihren Gesang schon etwaige Schwächen der Composition zu verdecken wissen. Nach kurzer Zeit sei Mozart zu ihr gekommen, habe um Entschuldigung gebeten daß er eine Arie bereits fertig gemacht habe und sie ihr gezeigt. Da sie nun bei der Durchsicht dieselbe vortrefflich gefunden und den jungen Componisten mit Lobsprüchen überhäuft habe, so habe Mozart freundlich lächelnd ihr erklärt, wenn ihr die Arie nicht gefiele, so habe er eine zweite und für den Fall daß auch diese ihr nicht genüge eine dritte in Bereitschaft; alle drei seien dann probirt und von den Musikverständigen für Meisterwerke erklärt worden. Schade, daß diese drei Bearbeitungen nicht mehr existiren! Indessen gestehe ich, daß dies nicht der einzige Grund ist, weshalb ich die Anekdote für ein erfundenes Geschichtchen halte.

6) Die Eingangsarie Delle sponde tenebrose besteht aus einem Andante mà adagio und Allegro, welche beide wiederholt werden, und an die sich ein gesteigertes Allegro C anschließt; Passagen, hauptsächlich in Triolen, sind mäßig angebracht.

7) Diese Arie Parto, m' affretto, mà nel partire il cor si spezza, mi manca l'anima besteht aus einem einzigen, unaufhaltsam fort-

ausgedrückt ist. Man wird jetzt vielleicht nicht geneigt sein eine dramatische Charakteristik derselben anzuerkennen, und allerdings ist dieselbe weniger darauf gerichtet, die augenblickliche Situation in ihrer eigensten Individualität aufzufassen, die einzelnen Momente derselben scharf auszuprägen, sondern sie begnügt sich den Charakter und die Stimmung der handelnden Person in den wesentlichen Zügen auszudrücken. Man kann dabei an die Masken der alten Tragödie denken, welche auch den Personen des Dramas das allgemeine dauernde Gepräge ihres Charakters aufdrückten, welches für alle individuelle Ausführung der Schauspieler die Grundlage und Norm abgab. Diese allgemeinen Züge nun werden auch hier bestimmt und klar, sowohl in einzelnen Motiven als in der allgemeinen Färbung ausgesprochen; bei der Detailausfüh-

---

schreitenden Allegro assai. Eine bewegte Figur in der ersten Geige,



von einer begleitenden in der zweiten unterstützt, ist fast constant durchgeführt; die Harmonie ist interessant und rasch wechselnd, besonders durch das unmittelbare Nebeneinandertreten von Dur und Moll wirksam; das Ganze drückt die unstät schwankende Stimmung treffend aus. Auch hier sind die Passagen, wie



so sehr sie auch hervorleuchten, doch nicht das Wesentliche und eigentlich Charakteristische. Die Arie ist nur von den Saiteninstrumenten begleitet; bei der fortwährenden Bewegung in den Geigenfiguren sollte die Singstimme nicht auch noch durch Blasinstrumente gedeckt werden.

rung macht sich dann besonders die Rücksicht auf die Kunst des Gesanges geltend als auf diejenige, welcher die Ausführung zugewiesen ist. Es ist die Aufgabe des Sängers, wenn der Componist ihm die Mittel geboten hat um Charakteristik und Gesangkunst zu entwickeln, beides so zu leisten, daß die höhere Einheit beider gewonnen werde. Allerdings wurde grade hier auf die Individualität des darstellenden Künstlers gerechnet, der Componist wußte was diese zu leisten vermochte und arbeitete für sie. Daher erkennt man auch jetzt noch den wesentlichen Charakter in seinen Hauptzügen; die eigenthümliche Belebung, welche ein großer Künstler den auf seine Individualität berechneten Einzelnheiten zu verleihen wußte, können wir uns freilich nicht mehr bestimmt vergegenwärtigen und daher auch nicht die eigentliche Wirkung auf die Zeitgenossen. Es ist aber ein Irrthum, wenn man Bravur und Charakteristik schlechthin als Gegensätze im Vortrag betrachtet. Von bloßen Kunststücken der Kehlfertigkeit abgesehen, so kann die Coloratur an ihrem Ort und in der rechten Weise vorgetragen sehr wohl auch Leidenschaft und überhaupt Stimmung ausdrücken; allerdings ist grade dabei die Individualität des Singenden von außerordentlichem Einfluß. So ist auch in den Arien der Giunia der Charakter einer stolzen, kühnen und kräftigen Römerin bestimmt ausgesprochen; versucht man sich eine Darstellerin vorzustellen, deren Individualität die Aufgaben, welche ihr als Sängerin gestellt sind, genehm waren, so kann man leicht erkennen, daß ihr Alles, zum Theil auch im eigentlich figurirten Gesang, zu einer dramatisch bestimmt ausgeprägten Charakteristik geboten war; einzelne Zuthaten, in welchen sich ausschließlich die Sängerin zeigte, empfand man bei der damaligen Geschmacksrichtung weniger als solche. Ganz ungetrübt ist aber der dramatische Ausdruck in der letzten Arie der Giunia (n. 22):

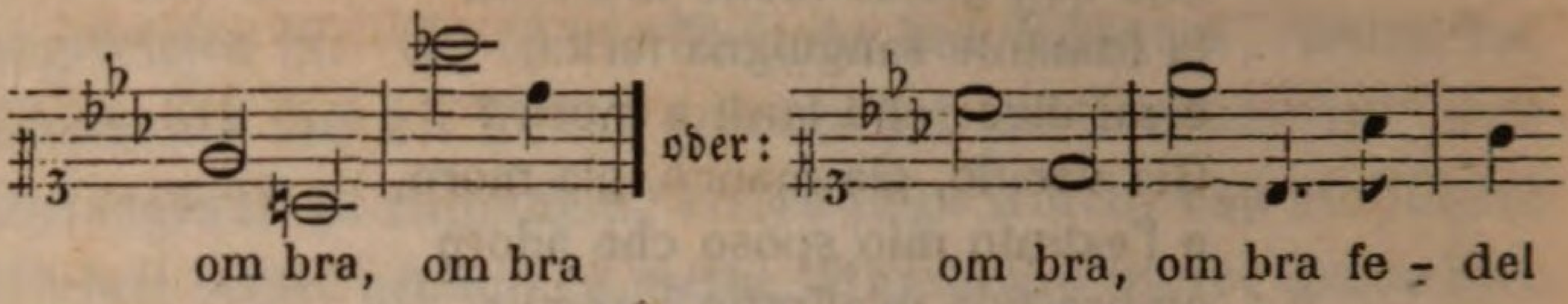
Fra i pensier più funesti di morte
veder parmi l'esangue consorte,
che con gelida mano m'addita
la fumante sanguigna ferita,
e mi dice: che tardi a morir?
Gia vacillo, gia manco, gia moro,
e l'estinto mio sposo che adoro
ombra fida m'affretto à seguir.

Sie ist durchaus einfach gehalten, ohne alle Verzierungen, aber darum nicht weniger geeignet eine große Stimme in ihrem ganzen Umfang und Reichthum zu entfalten; der charakteristische Ausdruck derselben ist ganz vortrefflich[8].

Nicht minder erkennt man in der für Rauzzini geschriebenen Partie des Cecilio die Rücksicht auf den Sänger, sowohl auf die Beschaffenheit der Stimme — sie geht in der Höhe nicht über  hinaus, macht aber auch die Tiefe bis  geltend — als die Art der Bildung. Er war ein sozusagen gelehrter Sänger, theoretisch gebildet und selbst Componist, und es sind ihm daher wohl absichtlich manche Schwierigkeiten im Treffen gemacht; so ist z. B. das seiner zweiten Arie (n. 9) vorhergehende Recitativ reich an fremdartigen harmonischen Wendungen und Uebergängen, die zum

8) Sie besteht aus einem langen Adagio und einem Allegro, und steht der später üblichen Form der Arien schon sehr nahe. Auch die Behandlung des Orchesters zeichnet sich aus. Es sind Flöten, Oboen und Fagotts vereinigt und zwar sind sie als zueinandergehörig den Saiteninstrumenten selbständig gegenüber gestellt, eine Gruppirung der Instrumente, welche damals noch nicht üblich war. Auch die Weise, wie im Allegro das Orchester selbständig der Singstimme gegenübertritt, — was Mozart später zur Vollendung gebracht hat — mußte beitragen dieser Arie damals eine sehr eigenthümliche Bedeutung zu geben.

Theil wirklich sehr hart sind; in der dritten Arie werden ihm Sprünge zugemuthet wie



die keine geringe Sicherheit des Einsatzes bezeugen. Die erste Arie (n. 2), welche durch ein schönes ausdrucksvolles Recitativ eingeleitet wird, ist am meisten bestimmt den Gesangskünstler ins günstige Licht zu stellen. Sie beginnt, wie die Castraten das liebten, mit einem lang ausgehaltenen Ton und bringt nachher außer mancher anderen Gelegenheit die Stimme zu entfalten auch glänzende Passagen verschiedener Art; hat aber im Ganzen den damals üblichen Charakter ohne eigenthümlich hervortretende Erfindung. Durch Charakteristik ist die zweite Arie (n. 9) die bedeutendste, sie drückt einen stolzen und freien Sinn kräftig und lebendig aus. Die dritte (n. 14) ist wieder mehr auf den Sänger berechnet, die letzte (n. 21) aber kann man sich kaum anders als aus einer Laune desselben erklären. Cecilio im Kerker, im Begriff zum Tode geführt zu werden, wird durch die Thränen, welche Giunia um ihn vergießt, aufs äußerste gerührt und wendet sich zu ihr mit den Worten:

Pupille amate,
non lagrimate!
morir mi fate
pria di morir.
Quest' alma fida
à voi d'intorno
farà ritorno
sciolta in sospir.

Diese weichlich spielenden Worte sind von Mozart zwar sehr einfach und recht hübsch aber mit einer so zierlichen Anmuth

behandelt, daß sie der Situation und dem Charakter des Cecilio so wenig als möglich entsprechen, und sich, wie Sonnleithner treffend bemerkt, viel eher für eine Soubrette schicken würden. Wahrscheinlich hat der Castrat gewünscht sich auf diese weichlich zierliche Weise beim Publicum zu empfehlen.

Außer diesen Arien sind für die Hauptpersonen noch ein Duett zwischen Giunia und Celia und ein Terzett zwischen denselben und Silla geschrieben. Beides sind nicht grade hervorragend bedeutende, aber sehr wohl angelegte und geschickt ausgeführte Musikstücke. Das Duett (n. 7) besteht aus einem Andante und einem etwas zu gedehnten Allegro, in welchem die Singstimmen meistens in Terzen oder Sexten zusammengehen; doch finden sich auch schon kleine Imitationen, wie sie später fast typisch für die Structur der Duette waren; das Ganze ist sehr bequem und hat damals sicher guten Eindruck gemacht. Das Terzett (n. 18) ist gut angelegt. Jede der drei Stimmen hat ein charakteristisches Motiv, die zwar nicht verarbeitet werden, aber scharf unterschieden neben einander gestellt sind; nachher wo sie zusammenkommen, ist theils den beiden Liebenden, deren Stimmen mit einander gehen, Silla gegenübergestellt, theils geben auch hier kleine Eintritte der drei Stimmen einen lebendigen Ausdruck: kurz man gewahrt hier schon etwas von der musikalischen Architektonik, welche Mozart später so meisterhaft ausübt.

Vor allem aber verdient die ganze Scene, welche dem Schluß des ersten Acts vorangeht, ausgezeichnet zu werden; sie ist mit wahrhaft dramatischer Kraft und in großartiger Weise angelegt und durchgeführt. In einem prachtvollen Atrium, das mit den Denkmälern der Ahnen geschmückt ist, erwartet Cecilio in der Dämmerung die Ankunft der Giunia. Die wechselnden Empfindungen, welche die Betrachtung der Heldengräber und die Sehnsucht nach der Geliebten in ihm

erregen spricht er in einem begleiteten Recitativ aus, das wie alle der Art, welche in dieser Oper vorkommen, schön und bedeutend ist. Sie erscheint, umgeben von edlen Römern und Römerinnen, um die Geister der Helden um Beistand und Rache anzuflehen. Der Chor

Fuor di queste urne dolenti
deh n'uscite alme onorate,
e sdegnose vendicate
la Romana libertà!

ist ernst und feierlich und von der schönsten Wirkung. Gegen die gewöhnliche Art die Chöre in der Oper zu behandeln ist er voll Ausdruck und Charakter, harmonisch bedeutend, und durch selbständige Stimmführung belebt: ein ganz vortreffliches, dramatisch wirksames Musikstück[9]. Giunia schließt sich ihnen mit den Worten an:

O del padre ombra diletta,
che d'intorno à me t'aggiri,
i miei pianti, i miei sospiri
deh ti movano à pietà!

in einem einfachen, sehr ausdrucksvollen Adagio, das wohl Schmerz aber ohne Weichlichkeit, und einen stolzen, kräftigen Sinn ausdrückt. Der ruhige getragene Gesang bewegt sich in der eigentlichen Sopranlage und giebt einer schönen kräftigen Stimme den erwünschtesten Spielraum sich zu entfalten. Dies Gebet erwiedert der Chor mit den Worten:

Il superbo, che di Roma
stringe i lacci in Campidoglio,
rovesciato oggi dal soglio
sia d'esempio ad ogni età!

welche kräftig und lebhaft ausgedrückt sind und, wenn gleich weniger eigenthümlich als der erste Chor, die Scene würdig

9) Sonnleithner hat diesen Chor mit dem Klavierauszug in der Cäcilia mitgetheilt.

abschließen, die in ihrer ganzen Totalität so ernst, so wahrhaft dramatisch und musikalisch schön ist, daß man hier inne wird, wozu eine Opera seria im besten Sinne erhoben werden konnte [10]. — Nachdem der Chor sich entfernt hat, tritt Cecilio aus seinem Versteck hervor und nach einem kurzen Recitativ, in welchem die Liebenden einander erkennen, folgt das bereits erwähnte Duett, dessen etwas leichter Charakter ohne Zweifel auch auf die vorhergehende Scene und ihren angespannten Ernst berechnet war, um durch den Gegensatz noch entschiedener zu wirken.

Unter den zweiten Partien hat die der Celia noch am meisten selbständigen Charakter. Ihre beiden ersten Arien (n. 3 und 10) sind im Ganzen einfach und recht graziös, namentlich die zweite, während die beiden letzten (n. 15 und 19) von gewöhnlichem Zuschnitt und auch der Erfindung nach nicht bedeutend sind. Das gilt auch von den drei Arien des Cinna (n. 1. 12. 20), und von der Arie des zweiten Tenors Aufidio (n. 8); sie sind zum Theil mit Passagen versehen, um auch diesen Künstlern Gelegenheit zu geben zu zeigen, daß sie etwas gelernt haben, allein weder eine besondere Rücksichtnahme auf ihre Individualität, noch ausgeprägte Charakteristik oder Virtuosität treten in ihnen hervor [11].

---

10) Sonnleithner hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß dieser Chor in seiner Haltung und selbst in der Behandlung der Singstimmen mit dem ersten Chor in Glucks Orfeo eine gewisse Verwandtschaft zeige, ohne daß aber eine bestimmte Reminiscenz irgendwie bemerklich wäre. Ob Mozart die Gluckſche Oper gekannt habe und durch dieselbe angeregt worden sei, dürfte kaum zu ermitteln sein; möglich ist es, da sie 1762 in Wien aufgeführt wurde.

11) Es ist nicht ohne Interesse zu sehen, wie die Ordnung der Musikstücke ist. Goldoni erhielt die Anweisung dafür zu sorgen, che non vengano di seguito due arie patetiche, essendo inoltre necessario spar-

Der Chor tritt außer der bereits besprochenen Scene noch zweimal auf, aber nicht wieder in so bedeutender Weise. Im zweiten Act wird Silla bei seinem Erscheinen auf dem Capitol mit einem Chor begrüßt (n. 17), der recht kräftig ist und durch eine rauschende Begleitung unterstützt wird, aber keine eigenthümliche Bedeutung hat. Bemerkenswerth ist es immer, wie der Chor hier wieder gegen das Ende des Acts eingeführt ist. Zwar bleibt die Ehre den Act mit dem Duett oder Terzett zu beschließen den Solosängern, denen ihr Effect nicht durch einen darauf folgenden Chor verkümmert werden durfte; der Versuch den Chor an der Handlung zu betheiligen, weist aber auf die Ausbildung des Finales hin, wozu auch im ersten Act schon ein bestimmter Ansatz gemacht wird. Im letzten Act aber macht ein rauschender Chor den Beschluß, mit welchem die Solostimmen abwechseln; der Satz ist nicht erheblich.

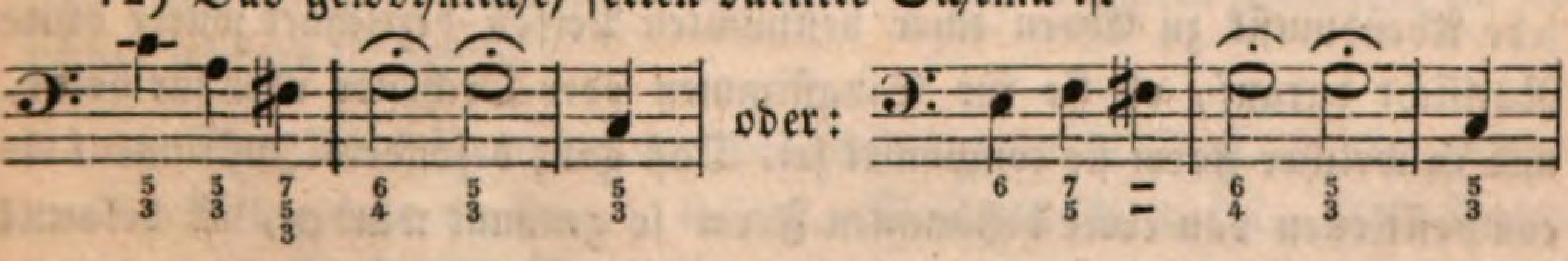
Die Symphonie besteht nach der üblichen Weise aus drei Sätzen (Molto Allegro C; Andante 2/4; Molto Allegro 3/8) und zielt in ihrem Charakter nicht auf irgend einen Zusammenhang mit der Oper selbst hin. Der erste Satz zeigt etwas mehr Formation, namentlich durch ein bestimmt hervortretendes zweites Motiv, aber eine Verarbeitung findet nicht Statt, der Rückgang zum ersten Thema ist sogar ziemlich ungeschickt; in einigen Wendungen zeigen sich Spuren der späteren Mozartschen Manier. Der zweite Satz hat einige bescheidene In-

tire con la medesima precauzione le arie di bravura, le arie di azione, di mezzo carattere, i minuet ed i rondò (mem. I, 28 p. 152). Mit Absicht ist es auch so eingerichtet, daß eine Arie der Secondarier immer denen der Primarier vorangeht um diesen als Folie zu dienen; auch folgen diese nicht unmittelbar auf einander, um dem Publicum Zeit zur Erholung zu lassen.

strumentaleffecte, die damals wirksam sein mochten, der dritte ist munter und weiter nichts. Die Behandlung des Orchesters hat in der Symphonie keinen vom gewöhnlichen abweichenden Charakter; hie und da ist dies in der Oper selbst der Fall. Unwesentlicher ist es, daß die Trompeten häufiger gebraucht werden, theilweise auch die Pauken; bemerkenswerth dagegen, daß nicht selten die Blasinstrumente schon eine freiere, den Saiteninstrumenten gegenüber selbständige Bewegung erhalten haben. Ueberhaupt ist in der Begleitung das Bestreben unverkennbar, sie reicher, selbständiger und lebendiger zu gestalten. So sind namentlich der zweiten Geige vielfach lebhafte, charakteristische Begleitungsfiguren gegeben, und hie und da sind Imitationen angebracht. Indessen kommt das Alles noch nicht über Ansätze hinaus, hauptsächlich deshalb, weil die Form der Musikstücke — obgleich auch in ihrer Behandlung eine etwas größere Freiheit sich geltend macht und nicht mehr so streng das alte Arienschema befolgt wird — noch nicht auf thematische Durchführung und Verarbeitung angelegt ist, sodaß die einzelnen Motive meist ziemlich locker aneinander gereiht sind. Der Einfluß der überlieferten Form ist allen Versuchen nach freierer Gestaltung, die sich im Einzelnen wahrnehmen lassen, noch entschieden überlegen; in manchen Dingen zeigt er sich noch als mechanische Gewohnheit, wie z. B. um die Cadenz des Sängers einzuleiten fast regelmäßig dieselbe harmonische Wendung gebraucht wird[12].

---

12) Das gewöhnliche, selten variirte Schema ist



15.

Die beiden Festopern, welche Mozart im Jahr 1771 und 1772 componirte, gehören im Wesentlichen der Opera seria an; allein auch für diese Gattung hatten sich gewisse besondere feststehende Normen gebildet. Die festa (oder auch azione) teatrale hatte eine unmittelbare Beziehung zu den Personen welche gefeiert werden sollten; der Gegenstand sowie die Behandlung waren hauptsächlich hierauf gerichtet[1]. Nach der damaligen Geschmacksrichtung war sie also vorherrschend allegorisch und der Stoff fast ausschließlich der alten Mythologie entlehnt, besonders liebte man es diesen Spielen einen pastoralen Charakter zu geben. Das dramatische Element trat dabei in den Hintergrund, es ist meist nur soviel Handlung verwendet als nöthig ist, die einzelnen Situationen mit einander zu verbinden; man sah es sogar als einen Vorzug dieser Art von Poesie an Reflexionen anbringen zu können, die mehr oder weniger offenbare Schmeicheleien enthielten. Dem entsprechend nahm die musikalische Behandlung noch offner und ungezwungener den Charakter des Concertmäßigen an und begnügte sich die Sänger als solche glänzen zu lassen. Da die scenische Darstellung dabei etwas nur Aeußerliches war, so wurde sie hauptsächlich dazu benutzt um durch glänzende Costumes und Decorationen der Festlichkeit

1) Man nannte solche Stücke auch Serenata, weil mit diesem Namen jede Abendmusik zu Ehren einer bestimmten Person bezeichnet wurde ohne Rücksicht darauf, ob sie für Singstimmen oder Orchester oder für beide, und in welcher Form sie componirt sei. Daß ganz besonders Instrumentalcompositionen von einer bestimmten Form so genannt wurden, ist bekannt und wird noch wieder zur Sprache kommen.

eine entsprechende Zierde zu geben, und man pflegte sie in dieser Beziehung besonders reich auszustatten. Sie waren an die herkömmlichen drei Acte und überhaupt an die scenische Eintheilung der Opera seria nicht gebunden; da sie ursprünglich als Zwischenspiel mit der großen Oper, die ja nicht leicht fehlte, oder mit anderen Hoffestlichkeiten verbunden waren, pflegten sie kürzer zu sein, in einem oder höchstens zwei Acten. Auch wenn sie selbständig aufgeführt wurden, standen sie der Opera seria im Umfange nach — die Ballets füllten den Rest des Abends aus — und nahmen neben derselben den zweiten Rang ein; weshalb dem jungen Mozart das Festspiel, Hasse die Oper übertragen wurde[2].

Der Dichter von Ascanio in Alba, der Abbate Giuseppe Parini[3], hatte durch dieses Festspiel allen Ansprüchen, die man bei einer Festlichkeit, wie es die Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit der Herzogin Maria Beatrix von Este war, zu genügen gesucht. Götter, Helden und Schäfer sind die handelnden Personen, es fehlt nicht an Decorationen, Chören und Ballets, und schmeichelhafte Anspielungen sind nicht gespart; für die Ausführung waren aus-

2) Die Serenata wurde in der Regel nur einmal aufgeführt und es wird bei Marpurg (krit. Beitr. III S. 44 f.) den Componisten ein Vorwurf daraus gemacht, daß sie in Ansehung der Form und des Ausdrucks nicht zwischen der Serenata und Oper einen Unterschied machten. So wie bei dieser Schönheiten vorkommen müßten, welche immer merklicher würden, wenn man sie vielmal hörte, so müsse bei der Serenata Alles in leicht verbundenen kurzen und auf einmal faßlichen Sätzen bestehen. — Es war also jedenfalls ein außerordentlicher Erfolg daß Mozarts Serenata mehreremal wiederholt wurde.

3) Das Stück ist wieder abgedruckt in Opere di Gius. Parini publicate ed illustrate da Franc. Reina. Mail. 1802. t. III. Vgl. Sonnleithner Cäcilia XXIV S. 65 ff.

gezeichnete Künstler berufen[4]. Der Inhalt läßt sich kurz angeben.

Geleitet und empfangen von einem Chor von Genien und Grazien steigt Venus mit ihrem Enkel Ascanio vom Himmel herab und verkündet ihm, daß sie ihn in diesem längst von ihr geliebten Lande mit Silvia, einer schönen und tugendhaften Nymphe aus Hercules Stamm[5] vermählen wolle, die durch Amors Fürsorge ihn schon im Traum gesehen habe und in heimlicher Liebe zu ihm erglüht sei. Ascanio fühlt sich dadurch beglückt und da ihm Venus räth erst unerkannt Silvia zu beobachten und zu prüfen, spricht er, nachdem sie ihn verlassen hat, seine Ungeduld über diese Verzögerung seines Glückes aus. Fauno kommt mit einem Chor von Hirten zum Opfer und preist dem Ascanio ehrfurchtsvoll, wie die Huld der Venus Land und Volk beglückt[6]. Nun nahet

4) Das Verzeichniß der Personen ist folgendes:

Venere	Signora *Falchini* (Seconda donna, Soprano).
Ascanio	Signore *Manzuoli* (Primo uomo, Mezzosoprano).
Silvia, ninfa del sangue d'Ercole	Signora *Girelli* (Prima donna, Soprano).
Aceste, sacerdote	Signore *Tibaldi* (Tenore).
Fauno, uno dei principali pastori	Signore *Solzi* (Soprano).

5) Dies ist eine Anspielung auf den Namen Ercole, welcher bei den Fürsten von Este gebräuchlich war, und den auch der Vater der Braut führte.

6) Wenn Fauno von der Schutzgöttin des Landes sagt: Ella quei bene, che natura ne diè, cura, difende, gli addolcisce, gli aumenta, in questi campi semina l'agio e reco l'alma fecondità; nelle capanne guida l'industria e in libertà modesta la trattien, la fomenta; il suo favore è la nostra rugiada e i lumi suoi pari all' occhio del sol son per noi, so war nicht zu fürchten, daß man die Complimente für Maria Theresia mißverstehen könnte. Ebenso verständlich sind die

Silvia, von Aceste geleitet und von dem Chor der Nymphen und Hirten gepriesen:

Hai di Diana il core,
di Pallade la mente,
sei dell' Erculea gente,
saggia donzella, il fior.
I vaghi studi e l'arti
son tuo diletto e vanto,
e delle Muse al canto
presti l'orecchio ancor.
Ha nel tuo core il nido
ogni virtù più bella,
mà la modestia è quella,
che vi risplende ognor [7].

Worte, welche Aceste an die sich entfernende Venus richtet: Fermati! almeno lascia, che rompa il freno al cor riconoscente un popol fido; io son, pietosa dea, interprete di lui. Questo tuo pegno fidalo a noi. Vieni! Tu sei nostro amor, nostro ben, nostro sostengo; adoraremo in lui l'imagine di te, di te, che spargi sui felici mortali puro amor, pura gioia; di te, che leghi con amorosi nodi i popoli tra lor, che in sen d'amore dai fomento alla pace, e di questo orbe stabilisci le sorti, e l'ampio mare tranquilizzi e la terra. Ah, nel tuo sangue d'eroi, di semidei sempre fecondo si propaghi il tuo core e la stirpe d'Enea occupi il mondo. Auch in der Rede, mit welcher Venus den Ascanio einführt, sind die Beziehungen auf Maria Theresia aufs deutlichste ausgesprochen. Daß die Kaiserin mit Venus identificirt wurde hatte nach dem damals üblichen Stil gar kein Bedenken.

7) Björnstahl sagt von der Prinzessin Beatrix (Briefe II S. 296), sie besitze außer anderen großen Eigenschaften auch die, daß sie die Musen liebe. „Sie liest lateinisch, deutsch, französisch, italiänisch u. s. w., arbeitet in der Geschichte, redet mit Fertigkeit die genannten Sprachen. Dr. Oltrocchi, Bibliothekar an der Ambrosiana, ist ihr Lehrer gewesen; noch itzt, seitdem sie vermählt ist, frägt sie ihn oft um die besten Schriftsteller, die sie lesen will; es ist ein großes Vergnügen, sie reden und urtheilen zu hören." Uebrigens mag man aus dieser Probe sehen, wie es mit dem pastoralen Charakter gehalten wird, wenn Hirten und Nymphen in solchen Ausdrücken Silvia preisen, und wie man sich eine Nymphe vorzustellen

Der Priester Aceste verkündet Silvia, welche von ihm erzogen ist, daß Venus selbst sie ihrem Enkel Ascanio vermählen und eine neue Stadt ihnen gründen werde, und drückt seine Freude über dies Glück in einer langen Arie aus. Silvia ist bestürzt und erklärt daß sie einen im Traum ihr erschienenen schönen Jüngling liebe[8]; Aceste beruhigt sie dadurch, daß Venus ihr diesen Traum gesendet habe, worauf sie nun ebenfalls ihre Freude in einer langen Arie ausspricht. Nachdem sich Alle entfernt haben um das Opfer vorzubereiten, äußert auch Ascanio in einer Arie sein Entzücken über die reizende Silvia; Venus aber verlangt daß er nun noch die Tugend der Silvia prüfen solle.

Nach dem Schluß des Actes folgt ein Ballet, in welchem die Nymphen und Grazien vor den Augen der erstaunten Hirten den Hain in einen prachtvollen Tempel verwandeln, das erste Gebäude der neugegründeten Stadt[9].

Silvia begrüßt diese neue Schöpfung mit Verwunderung und äußert ihre Sehnsucht nach dem noch ungesehenen Geliebten, worin ein Chor von Hirtinnen sie bestärkt. Als

---

habe, die in dieser Weise geschildert wird. Die Folge ist daß auch eine musikalische Charakteristik nicht möglich, auch wohl gar nicht beabsichtigt ist.

8) «Il biondo crine sul tergo gli volava e misto al giglio ne la guancia vezzosa gli fioriva la rosa, il vago ciglio . . . padre, perdona, non più.» Auch hier sieht man daß der Dichter ein Porträt anfängt, und kann vielleicht errathen, warum er es nicht vollendet.

9) In Mozarts Partitur ist am Schluß des ersten Acts die Baßstimme des Ballets, das aus 9 Nummern besteht, von einem Copisten geschrieben, angeheftet, wohl zur Controle für den Dirigenten. Bei den mehrfach repetirten Chören ist in der Partitur in gleicher Weise nur die Baßstimme wiederholt. L. Mozart schreibt ausdrücklich, daß Wolfgang auch das Ballet welches die beiden Acte verbinde, componiren müsse (7. Sept. 1771); es wird daher eine besondere Partitur für den Dirigenten des Ballets gewesen sein, welche sich nicht erhalten hat.

Ascanio erscheint, erblickt sie in ihm den Geliebten; da er sich aber nicht zu erkennen giebt, bleibt sie zweifelhaft, ob er wirklich Ascanio sei, Fauno der dazu kommt bestärkt sie in dem Wahn, daß er es nicht sei: sie wird ohnmächtig. Ascanio spricht seinen Schmerz aus, daß er sich nicht in seiner wahren Gestalt zeigen dürfe und entfernt sich, damit sie sich erholen und ihren Seelenschmerz und den Entschluß ihrer Pflicht getreu zu bleiben in einem langen Recitativ und Arie äußern könne. Dann kommt er wieder und wirft sich ihr zu Füßen, sie weist ihn mit den Worten Io son d'Ascanio zurück und entflieht, was ihm Gelegenheit zu einer Arie voll zärtlicher Bewunderung giebt[10]. Aceste, dem sie Alles anvertraut hat, belobt sie wegen ihres Pflichtgefühls; da erscheint unter den Chören der Hirten und Nymphen Venus und führt Ascanio der Silvia als ihren Gemahl zu. Nachdem die Liebenden und Aceste ihre volle Befriedigung in einem Terzett haben laut werden lassen, ermahnt Venus die jungen Herrscher ihre Pflichten gegen ihre Unterthanen treulich zu erfüllen und schwebt unter den Aeußerungen der Dankbarkeit welche Aceste im Namen des Volkes ausspricht und einem heiteren Schlußchor wieder zum Olymp empor.

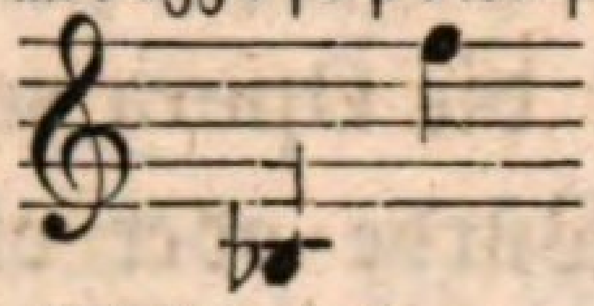
Es nimmt uns Wunder, daß grade diese Oper es war,

10) Dieser Zug ist charakteristisch, daß, wie lebhaft auch die auf Schönheit und geistige Vorzüge gegründete gegenseitige Neigung hervorgehoben wird, doch, weil es eine fürstliche Vermählung gilt, die Unterwerfung der Neigung unter die Pflicht als das Höchste gepriesen wird. Maria Theresia schrieb (13. Oct. 1763) an die Oberhofmeisterin der Prinzessin Maria Josepha, welche für den König von Neapel bestimmt war: Je ne saurois vous cacher que Je connois très bien l'avantage de cette alliance, mais mon coeur maternel en est extrêmement allarmé: Je regarde la pauvre Josephe comme un sacrifice de politique; pourveu qu'Elle fasse son devoir envers Dieu et son époux et qu'Elle fasse son salut, dût Elle même être malheureuse, Je serois contente.

auf welche Hasse seine Prophezeihung über Mozarts künftige Größe gründete, denn sie erscheint uns schwächer, gewöhnlicher als die bereits besprochenen. Zwar bekundet sie, wie sich erwarten läßt, eine völlige Sicherheit und Gewandtheit, allein in keinem Stück derselben tritt eine wahrhaft bedeutende und originelle Erfindung in einer Weise hervor, wie dies in einzelnen Stücken jener Opern der Fall ist. Von den vierzehn Arien, welche die Oper enthält[11], sind fünf ganz in der alten Form geschrieben in zwei Theilen, welche wiederholt werden, (n. 9. 11. 14. 15. 16) die übrigen sind mit Ausnahme zweier Cavatinen (n. 7. 18) zwar in einem Satz, allein dieser hat ganz den hergebrachten Zuschnitt, und namentlich zeigt sich in allen die abgebrochne, etwas ungeschickte Art wieder ins Thema zurückzukommen. Auffallender ist es fast noch, daß auch die begleiteten Recitative sich nicht durch einzelne hervorstechende schöne Züge auszeichnen; die beiden Recitative des Ascanio (n. 2) und der Silvia (n. 16) sind sehr lang, aber nicht sehr bedeutend. Lebendiger ist schon das Recitativ (n. 13) in welchem die Liebenden, da sie sich zuerst sehen, jeder für sich ihre Unruhe ausdrücken; hier sind gegen die damalige Gewohnheit auch Blasinstrumente beim Recitativ angewendet, übrigens ist die Behandlung des begleitenden Orchesters nicht hervorstechend, wenngleich in einzelnen Zügen ein Streben nach größerer Freiheit bemerkbar ist[12].

11) Die Originalpartitur in zwei Bänden von beinahe 480 Seiten befindet sich bei André (Verz. 33), ein von Mozart corrigirtes Exemplar auf der k. k. Hofbibliothek in Wien. Die Oper enthält 22 Nummern.

12) Eine Arie der Silvia (n. 11) ist mit vier Hörnern (zwei in G, zwei in D) begleitet, allein ohne daß diese zu eigenthümlichen Effecten benutzt wurden. Die letzte Arie Ascanios (n. 18) ist außer Hörnern, Fagotts, Flöten noch mit zwei Serpentini begleitet, die in F stehen. Sonnleithner vermuthet wohl mit Recht, daß diese Instrumente, die ich nirgends erwähnt finde, dem englischen Horn ähnlich waren.

Unter den Sängern[13] tritt am eigenthümlichsten Manzuoli hervor, dem Mozart mit dieser Partie bewährte was er einst in London von ihm gelernt hatte (S. 59 f.). Sie ist für eine entschiedene Mezzosopranstimme geschrieben, geht über den Umfang von  nicht hinaus, hält sich aber fast immer in den Mitteltönen; sie hat gar keine Passagen, nur hie und da leichte Verzierungen. Die einfache meist getragene Melodie, in welcher sie sich durchgehends bewegt, ist nicht ohne edle Empfindung, aber sie erhebt sich nicht zu einem leidenschaftlichen Ausdruck oder zu lebhafter Erregung. Wie sehr man damals an bestimmte Formen gewöhnt war, kann man daraus sehen, daß auch in dieser Castratenpartie die erste Arie (n. 2) mit einem langausgehaltenen Ton beginnt, während die letzte (n. 18) einen ähnlichen Charakter von weicher, etwas tändelnder Anmuth hat, wie dies im Lucio Silla der Fall ist, nur daß dies hier der Situation nicht unangemessen erscheint.

Die Partie der Girelli[14] ist reicher an Abwechslung. Für uns am ansprechendsten ist die erste Cavatine (n. 7), welche kurz, einfach, von anmuthigem Charakter und in der

---

13) Schon im Jahr 1762 waren die drei Hauptpersonen, Giovanna Barbara Girelli — verheirathet mit einem damals berühmten Oboisten, dem Spanier Aquilar —, Manzuoli und Tibaldi zusammen in Glucks Oper Il trionfo di Clelia in Bologna aufgetreten (Dittersdorf Lebensbeschreibung S. 108 f.).

14) Im Jahr 1768 war die Girelli, welche im Jahr 1766 unter den Sängerinnen der Berliner Oper genannt wird (Hiller wöch. Nachr. I S. 74), in Leipzig und ließ sich dort in einem Concert mit vielem Beifall hören. „Eine feine biegsame Stimme, eine große Fertigkeit im Vortrage geschwinder Passagen sind Vorzüge, die ihr einen ansehnlichen Platz unter den guten italiänischen Sängern verschaffen“ heißt es bei Hiller (wöch. Nachr. II S. 259).

Anlage wie der Behandlung nach abgerundet ist. Zwei von den übrigen Arien (n. 8. 11) sind Bravourarien mit verschiedenartigen, nach damaligem Geschmack brillanten Passagen; doch tragen sie in dem melodiösen Theil einen gewissen heroischen Charakter, wie ihn die Opera seria ausgebildet hatte, nicht ohne Freiheit und Würde oder vielleicht richtiger Vornehmheit, wie sie dem italiänischen Wesen gemäß ist. Dieser tritt besonders in der letzten Arie (n. 16) hervor, die ohne Passagen ist und sowohl im Adagio wie im Allegro einfachen und ausdrucksvollen Gesang hat.

Tibaldi war schon bejahrt und seine Stimme nicht mehr vollkräftig[15]. Die beiden Arien, welche er zu singen hatte (n. 6. 19), sind mit langen Passagen verziert, die einen sehr geläufigen Sänger verrathen; übrigens ist ihre Lage im Allgemeinen nicht hoch, und in ihrem Charakter haben sie nichts Ausgezeichnetes.

Das Schlußterzett (n. 21) ist im Ganzen einfach gehalten; anfangs sind die Stimmen in einzelnen charakteristischen Motiven einander gegenübergestellt, später wo sie zusammengehen, sind die Sopran- und Tenorstimme mit einander gruppirt, so wie ihnen auch die Passagen zugetheilt sind, mit welchen sie sich ablösen, während die Partie Manzuolis auch

15) Giuseppe Tibaldi war durch Glucks Einfluß nach Wien berufen worden, wo er 1767 den Admet in der Alceste sang. Sonnenfels sagte damals von ihm: „Er war zu seiner Zeit eine der schönsten Tenorstimmen Wälschlands und besaß auch sonst alles Talent das einen Sänger schätzbar macht, aber auf der Schaubühne hatte er keine Seele. Jetzt, da er einige von seinen höheren Saiten verloren hat und öfters seine Zuflucht zu einem unangenehmen Falsett nehmen muß, wird er belebt"; was Sonnenfels dem Einfluß der Gluckschen Musik zuschrieb (Hiller wöch. Nachr. III S. 132). — Giacomo Tibaldi aus Bologna war es, den Reichardt in Dresden sah und als schlechten Sänger, aber vortrefflichen komischen Schauspieler bezeichnet (Briefe e. aufmerks. Reisenden 1776 II S. 119 f.).

hier ihren einfachen Charakter behauptet und jenen beiden dadurch gegenübertritt.

Bei den beiden Secondariern ist zu bemerken daß sie mehr Höhe hatten als die ersten Sänger; die Partie des Fauno geht (n. 14) sogar bis , die der Venus bis  (n. 10), auch sind ihre Arien mit Passagen reichlich versehen; im Charakter aber sind sie allerdings merklich untergeordnet gegen die der Silvia und Ascanios, auch sind einem Jeden nur zwei Arien zugetheilt.

Eigenthümlich sind dieser Oper die vielen Chöre, sieben an der Zahl. Sie greifen nicht eigentlich in die Handlung ein, sondern sind mehr als ein erhöheter Schmuck angebracht; bei fünf wird dazu auch getanzt, was auf ihre musikalische Behandlung natürlich einwirken mußte. Gleich in der Ouverture ist, nach dem Schluß des ersten lebhaften und rauschenden Allegro, der zweite Satz zu einem Tanz „von elf Weibspersonen" wie L. Mozart schreibt „nämlich acht Genien und drei Grazien oder acht Grazien und drei Deessen" verwendet, und statt des dritten Satzes tritt ein Chor der Genien und Grazien mit entsprechendem Ballet ein. Die Orchesterpartie hat auch ganz den Charakter eines dritten Satzes in der Symphonie, und die Singstimmen, welche dazu treten, — theils vierstimmig, theils zweistimmig die Frauen- und Männerstimmen einander gegenübergestellt — erscheinen nicht als selbständiger Chor, welchem das Orchester zur Begleitung dient, sondern sie füllen nur nach Art der Blasinstrumente die Harmonie aus, wobei sie allerdings sich freier bewegen und die Stimmführung ist, ohne diesen harmonischen Charakter aufzugeben, gewandt und fließend. Der Chor wird

wiederholt, wenn Venus wieder gen Himmel schwebt und später zum Schluß des Actes noch einmal bei gleicher Veranlassung. In ähnlicher Weise werden auch die meisten anderen Chöre, wie Refrains, bei entsprechender Situation repetirt; und gleich der zweite (n. 3) kommt nicht weniger als sechsmal vor. Er ist zweistimmig für Tenor und Baß und durch die Begleitung merkwürdig[16], übrigens aber nicht eigenthümlich. Bedeutender ist der folgende Chor (n. 5), dem eine kleine Entrada vorhergeht, welcher die nahende Silvia in den S. 305 mitgetheilten Versen preist. Er ist vierstimmig, wird aber durch zwei kleine dreistimmige Sätze — zuerst zwei Soprane und Alt, dann zwei Soprane und Tenor — unterbrochen. Er ist lebhaft, von heiterem Charakter; die Begleitung ist namentlich durch eine bewegte Figur der Violinen, wie sie sich zum Tanze paßt, selbständig, aber auch die Singstimmen bewegen sich lebendig und frei, antworten einander, mehrmals hält der Sopran einen hohen Ton mehrere Tacte aus, während die anderen Stimmen in rascher Bewegung fortgehen: kurz, wie einfach und bescheiden auch die angewandten Mittel sind, so spricht sich in diesem Chor Charakter und Leben aus. Im zweiten Act sind zunächst zwei Frauenchöre. Der erste zweistimmige (n. 12) verkündigt Silvia die Nähe des Geliebten und ihres bräutlichen Glücks. Er ist frisch und anmuthig und die beiden Stimmen bewegen sich in der ungezwungensten Lebendigkeit, in leichten Imitationen, mit einander und nebeneinander. In ähnlicher Weise, aber noch lebhafter greift der nächste dreistimmige Chor (n. 17) ein, und zwar wirklich dramatisch an der Situation sich be-

16) Er ist begleitet von 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotts mit denen die Violoncells gehen, 2 Hörnern und dem Baß; eine Zusammenstellung von Instrumenten, die damals gewiß von auffallender Wirkung war.

theiligend. Als Silvia den Ascanio zurückweist und sich rasch entfernt, fällt der Chor ein



und drückt in einem kurzen, in der begonnenen Weise durchgeführten Satze sein Befremden aus. Der darauf folgende Chor (n. 20), Scendi celeste Venere, welcher dreimal wiederholt wird, hat im Ganzen wieder einen einfach harmonischen Charakter, so daß nur an einer Stelle die Singstimmen in selbständiger Bewegung auseinandergehen, ist aber kräftig und von guter Wirkung. Der Schlußchor (n. 22) ist ganz in der Weise des ersten, zu einem lebhaften Instrumentalsatz,

der rauschend aber unbedeutend ist, eine wirksame Verstärkung; daneben vollständiges Ballet.

Es ist begreiflich daß diese Chöre, namentlich durch das scenische Arrangement gehoben, wesentlich zum Erfolg der Oper beigetragen haben. Sie zeigen auch eine solche Sicherheit und Freiheit, namentlich auch ein so verständiges Maßhalten um die richtige Wirkung zu erreichen, daß vielleicht hier die Tatze zum Vorschein kam, an welcher Hasse den Löwen erkannte.

Das zweite Festspiel, welches Mozart zu Ehren des neuerwählten Erzbischofs Hieronymus zu Anfang des Jahrs 1772 componirte, war Metastasios Sogno di Scipione, ein allegorisches Gedicht in einem Act nach klassischen Mustern[17].

Dem jüngeren Scipio, der im Palast des Massinissa eingeschlafen ist, erscheinen die Standhaftigkeit (Costanza) und die Glücksgöttin (Fortuna), geben sich ihm zu erkennen und verlangen, daß er entscheide, wen von beiden er zur Führerin durchs Leben wählen wolle. Da er Bedenkzeit verlangt, schildert Fortuna in einer Arie ihre flüchtige unbeständige Natur; Costanza belehrt ihn auf seine Frage, wo er sich befinde, er sei in den Himmel entrückt und unterrichtet ihn ausführlich über die Harmonie der Sphären und daß er sich in der Region des Himmels befinde, wo seine abgeschiedenen Vorfahren weilen. Diese nahen sich ihm in einem Chor, und aus ihrer Mitte tritt der ältere Scipio Africanus hervor und belehrt ihn über die Unsterblichkeit der Seele und die

17) Die Grundlage bildet Ciceros Somnium Scipionis, das selbst im Einzelnen nachgebildet ist; damit hat Metastasio die Fiction des Silius Italicus verbunden, der im funfzehnten Buche seiner Punica dem Scipio die Virtus und Voluptas erscheinen und ihn zwischen männlicher Tapferkeit und sinnlichem Wohlleben wählen läßt, nur daß den Umständen gemäß bei Metastasio Costanza und Fortuna auftreten.

Belohnung der Guten im jenseitigen Leben. Auf Scipios Wunsch nähert sich ihm auch sein Vater Aemilius Paulus; dieser zeigt ihm die Erde als einen kleinen Punkt im unermeßlichen Weltenraum und mahnt ihn an die Nichtigkeit alles Irdischen gegenüber der Ewigkeit. Ergriffen von diesen großartigen Betrachtungen wünscht Scipio sogleich dem irdischen Leben entrückt bei seinen Ahnen bleiben zu können, allein Africanus weist ihn darauf hin, daß er bestimmt sei Rom zu retten, daß er daher auch ferner ausharren und durch große Thaten sich den Lohn der Ewigkeit verdienen müsse. Nachdem er es abgelehnt hat durch einen Rath Scipios freie Wahl zwischen beiden Göttinnen zu beeinträchtigen, verlangen diese die Entscheidung. Fortuna, die schon mehrmals ihre Ungeduld geäußert hat, schildert ihm nun noch einmal ihre Allmacht, welcher Costanza eine Darstellung ihrer siegreichen Kraft gegenüberstellt. Als Scipio sich für die letzte entscheidet, droht ihm Fortuna mit ihren schwersten Heimsuchungen, die blendende Helligkeit verschwindet, ein furchtbares Ungewitter bricht herein, — Scipio erwacht im Palast des Massinissa, und schließt mit den Worten:

fu sogno
tutto ciò ch' io mirai? No, la Costanza
sogno non fu: meco rimase. Io sento
il nume suo, che mi riempie il petto.
V'intendo, amici dei: l'augurio accetto.

Die Anspielungen auf die Umstände, unter welchen das Stück am 1. Oct. 1735 zur Feier von Carls VI Geburtstag — der in Italien schwere Niederlagen erlitten hatte — aufgeführt wurde, sind hier wie an anderen Stellen, namentlich in den Reden des Africanus und der Costanza verständlich genug. Dennoch tritt zum Schluß noch die Licenza ein, welche mit folgenden Worten direct die Anwendung auf den Gefeierten macht:

Non è Scipio, o Signor, — ah, chi potrebbe
mentir dinanzi a te! — non è l'oggetto
Scipio de' versi miei. Di te ragiono,
quando parlo di lui; quel nome illustre
è un vel, di cui si copre
il rispettoso mio giusto timore.
Ma Scipio esalta il labbro, e Carlo il core.

Worauf dann in einer Arie und dem Schlußchor noch ein förmlicher Glückwunsch ausgesprochen wird.

Daß man dieses Gelegenheitsstück[18] in Salzburg ohne alle Aenderung passend fand zur Begrüßung des neuen Erzbischofs ist schon erwähnt, wahrscheinlich wegen der philosophisch-moralischen Betrachtungen; und wirklich wird von italiänischen Kritikern dasselbe als ein Muster gepriesen, wie man solche Reflexionen auch im Drama behandeln könne[19]. Von einer Handlung kann wie man sieht nicht die Rede sein, es ist eine Art von Concert in Costum, und selbst bei dem Wenigen von Action ist es kaum begreiflich, wie Scipio an derselben als ein Träumender oder Visionär Theil nehmen und in diesem Zustand seine Arien singen konnte; und doch ist es so gemeint, da er ja zum Schluß aus seinem Traum aufwacht[20].

Mozarts Composition hat denn auch den Charakter des

18) Es war 1746 auch in Berlin mit Musik von Richelmann aufgeführt worden (Marpurg krit. Beitr. I S. 81).

19) G. A. Moreschi riflessioni intorno le feste ed azioni teatrali (vor Metastasio opp. XII p. IV): Dopo aver letto il Sogno di Scipione non può più alcuno porre in dubbio, se convenga alla poesia drammatica il trattar cose filosofiche; ma è costretto di affermare, che tanto fu al solo Metastasio concesso. Was dann weiter im Einzelnen ausgeführt wird.

20) Und grade diesen Schluß und die Art, wie damit die Licenza verbunden ist, empfiehlt Metastasio als mit großem Beifall aufgenommen dem Farinelli zur Nachahmung (opp. post. I p. 301).

Concertmäßigen mehr als irgend eine seiner dramatischen Compositionen aus jener Zeit; sie hält sich aber auch strenger an den Leisten der damals üblichen Formen und ist an eigenthümlicher und bedeutender Erfindung ärmer als irgend eine der anderen, sie macht recht eigentlich den Eindruck von bestellter Arbeit und scheint auch in großer Eile verfertigt zu sein. Sogar die Partitur trägt davon manche Spuren, obgleich dieser Umstand, da es eine Reinschrift ist, nicht viel beweist[21]. Ueber die Aufführung selbst habe ich nichts Näheres in Erfahrung bringen können, so daß ich auch die Besetzung nicht anzugeben im Stande bin, nicht einmal, ob außer den Salzburger Künstlern etwa Fremde engagirt worden waren.

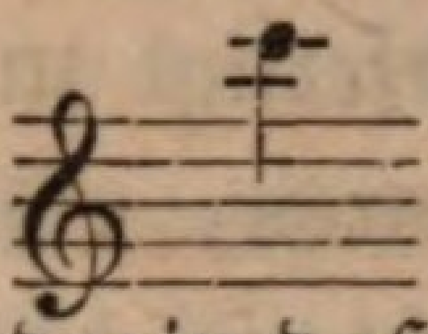
Die Ouverture ist dadurch ausgezeichnet, daß der zweite langsamere Satz dieselbe beschließt, und zwar indem er mit einem Uebergang aus der Haupttonart D-dur nach E-dur, der decrescendo bis zum pp geht, auf den schlummernden Scipio vorbereitet. Dies ist aber auch außer dem begleiteten Recitativ, in welchem zum Schluß das Ungewitter dargestellt ist, unter welchem Scipio wieder auf die Erde versetzt wird, das einzige dramatisch charakteristische Moment. Es ist auffallend, daß im Verlauf des Stücks die mehrmals gebotene Gelegenheit zu einem begleiteten Recitativ, z. B. bei der Schilderung der Sphärenharmonie, nirgend benutzt worden ist; die langen Reden verlaufen alle im Seccorecitativ.

Von zehn Arien ist keine einzige durch dramatische Charakteristik ausgezeichnet; selbst die Partien der Costanza und

---

21) Die Originalpartitur befindet sich bei André (Verzeichn. 34) und ist in einem Band von 315 Seiten enthalten. Die Oper besteht aus 12 Nummern. — Sonnleithner hatte sich die Partitur nicht verschaffen können und berichtet daher (Cäcilia XXIV S. 77 ff.) über diese Oper nur summarisch.

Fortuna sind nicht wesentlich von einander unterschieden. Jede von ihnen hat zwei Arien zu singen, davon ist die eine groß angelegt, im heroischen oder seriosen Stil, mit voller Orchesterbegleitung[22], die andere nur vom Quartett begleitet und von kleinerem Zuschnitt, beide mit Passagen, die bis



gehen, reichlich versehen. Die Abwechslung besteht darin daß zuerst Fortuna die größere Arie (n. 2) und Costanza die kleinere (n. 3) singt, während es nachher umgekehrt (n. 8. 9) ist; sonst sind die Arien dem Charakter nach so wenig unterschieden, daß man sie, abgesehen vom Text, füglich unter einander vertauschen könnte. Auch eine Rücksicht auf verschiedene Stimmlage und Gesangsbildung macht sich nicht bemerkbar, es sind zwei tüchtig geschulte hohe Soprane vorausgesetzt, von denen keiner vor dem andern bevorzugt wird. Deshalb ist auch nicht wohl zu ermitteln, von wem die Licenza (n. 11) gesungen sei, welche in demselben Charakter geschrieben ist. Es ist schon bemerkt daß von dieser letzten Arie noch eine zweite Composition vorhanden ist, welche sich schon durch die Handschrift als eine um mehrere Jahre spätere erweist. Nicht minder bestimmt ergiebt sich dies aus der Arie selbst. Sie ist zwar auch eine Concertarie im alten Stil, mit vielen Passagen verbrämt und nicht eben durch bedeutende Erfindung ausgezeichnet, allein die feste Gliederung ihrer Structur, die Selbständigkeit und die feinere Schattirung der Orchesterpartie lassen keinen Zweifel über einen merklich späteren Ursprung. Ob sie für eine wiederholte Aufführung des ganzen Festspiels oder für ein Concert geschrieben sei, läßt sich nicht sagen[23].

22) Sogar in der besonders von der zweiten Violine durchgeführten Begleitungsfigur sind diese beiden Arien einander ähnlich.

23) Die Arie ist jetzt an ihrer Stelle mit der von L. Mozart herrüh-

Die drei römischen Helden singen sämmtlich Tenor. Africanus hat eine große Bravurarie zu singen mit Passagen bis ins  (n. 5), die zweite (n. 8) ist ruhiger und einfacher gehalten, macht auch am ehesten einen Ansatz zu charakteristischem Ausdruck, doch ist dieser nur äußerlich, indem er das im Text ausgeführte Bild vom Fels, der unerschüttert im Meer steht, mit einer allerdings sehr bescheidenen Malerei andeutet. Die Arie des Aemilius Paulus (n. 6) hat einen tanzartigen, aber nicht sehr lebhaften Charakter, der in manchen rhythmischen Wendungen an die Polonaise erinnert, was auch von der zweiten Arie der Fortuna (n. 8) gelten kann. In der Arie des Paulus ist auch nicht versäumt bei den Worten un fanciullin che piange durch einen chromatischen Gang das Weinen anzudeuten. Scipio endlich hat zwei Bravurarien (n. 1. 10) mit vielen Passagen zu singen, von denen die zweite auch durch ihre Länge sich auszeichnet.

Ueberhaupt sind die meisten Arien von großer Ausdehnung und durch lange Ritornelle eingeleitet. Auch wo kein eigentlicher, abgesonderter zweiter Theil ist, fehlt doch das Dacapo nicht; auffallend ist dabei, daß die Mittelsätze, wo sie durch Verschiedenheit des Tacts und Tempos als solche hervortreten, nur kurz und flüchtig behandelt sind. Die Behandlung des Orchesters zeigt allerdings etwas mehr Freiheit und Selbständigkeit als sie sonst damals wohl gewöhnlich war, aber auch in dieser Beziehung steht diese Serenata dem Ascanio nach, der doch früher componirt ist.

Die beiden Chöre sind ebenfalls gewöhnliche Opernchöre. Der erste (n. 4), mit welchem Scipio von seinen Ahnen

renden Ueberschrift Aria della Licenza eingeheftet; allein wann dies geschehen sei weiß ich nicht, und ursprünglich war sie besonders paginirt.

begrüßt wird, ist nicht ohne Kraft und Würde, aber ohne bedeutende Charakteristik und fast durchaus nur harmonisch gehalten; an einer einzigen Stelle machen die Singstimmen einen Ansatz zu selbständiger Bewegung, aber es sind nur wenige Tacte. Im Schlußchor (n. 12) sind die Stimmen in der üblichen Weise gesetzt, zu einer rauschenden Begleitung, in lebhafter Bewegung die Harmonie vervollständigend ohne selbständige Bedeutung.

16.

Dieser Art von Festspielen ist in vielen Beziehungen nahe verwandt das Oratorium oder wie es auch genannt wird die azione sacra[1].

Filippo Neri (geb. 1515 gest. 1595)[2] ließ bei den eigenthümlichen andächtigen Versammlungen, welche er im Beetsaal (oratorio) hielt, auch geistliche Gesänge (laudi spirituali), eine Art von Motetten, vortragen. Da die weltliche Oper gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts als eine neue Erfindung einen großen Reiz ausübte, wurde in jenen Versammlungen ihrer Tendenz gemäß, die verschiedenartigen Mittel geistiger Cultur und heiteren Lebensgenusses zu erbaulichen Zwecken zu verwenden und dadurch zu veredeln, auch eine geistliche Oper zur Aufführung gebracht. Das erste Werk der Art, das oratorio dell' anima e del corpo von Emilio de Cavalieri wurde im Jahr 1600 im Oratorio der

1) Eine gründliche Detailforschung über die Geschichte des Oratoriums und die sehr verschiedenartigen Momente, welche auf die Ausbildung desselben zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten Einfluß gehabt haben, fehlt leider noch. Die Aufsätze von Fink (in Ersch und Gruber Encyclopädie III, 4 p. 405 ff.) und Keferstein (A. M. Z. XLV p. 873) sind ganz unbefriedigend.

2) Es wird kaum nöthig sein an Göthes Charakteristik in der italiänischen Reise (W. XIX S. 325 ff.) zu erinnern.

Chiesa nuova auf einer Bühne mit Decorationen, von agirenden Sängern im Costum und mit Tänzen aufgeführt[3]. Dann wurde es feststehende Sitte, anfangs um der weltlichen Oper ein Gegengewicht zu geben, bei den Andachten im Betsaal dramatische Aufführungen zu veranstalten, deren Stoff der Bibel entlehnt[4] und in einer Weise behandelt war, daß mit der Unterhaltung auch Erbauung beabsichtigt wurde. In der Form, sowohl was den dialogischen Text als auch die musikalische Bearbeitung desselben anlangte, schlossen sich diese biblischen Dramen, welche von dem Orte ihrer Aufführung Oratorien genannt wurden, ganz der Oper an und wurden auch später noch wie diese auf den zu diesem Zweck errichteten Bühnen mit Decorationen und im Costum aufgeführt[5]. Diese Darstellungen wurden nachmals auf die Fastenzeit beschränkt, in welcher die Aufführung von Opern nicht gestattet war, und vertraten gewissermaßen die Stelle derselben. Obgleich die Vorstellung mit Action und Costum in der Kirche[6] mehr und mehr einer concertmäßigen Aufführung Platz machte, so blieb doch die Form derselben die dramatische oder wenigstens dialogisirte[7]. So wurden sie dann auch in den Kirchen mit dem Gottesdienst

3) Kiesewetter Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges S. 44 f.

4) In den Mysterien und verwandten Aufführungen des Mittelalters waren schon biblische Geschichten dramatisch dargestellt worden; hier handelte es sich besonders um die musikalische Behandlung in der durch die Gesänge der Oper eingeführten Eigenthümlichkeit.

5) Winterfeld Joh. Gabrieli II S. 151 ff. Kiesewetter a. a. O. S. 58.

6) Im Theater führte man in den Fasten auch später noch Oratorien förmlich auf. So sah Goethe (Werke XIX S. 182) in Neapel die Zerstörung Jerusalems durch Nebukadnezar. Vgl. auch Dittersdorf Lebensbeschreibung S. 144 ff.

7) Sie waren mitunter in lateinischer Sprache gedichtet, z. B. Hasses Serpentes (die eherne Schlange).

in der Art in Verbindung gesetzt, daß denselben eine Messe und eine von einem Knaben gehaltene Rede voranging[8], zwischen den beiden Abtheilungen des Oratoriums aber eine Predigt gehalten wurde[9].

Die Ausbildung der azione sacra hielt gleichen Schritt mit der Opera seria, als deren Halbschwester man sie anzusehen gewohnt war. Apostolo Zeno war es, welcher dem Oratorium, indem er Einheit der Handlung, der Zeit und des Orts und eine strengere Behandlung der dramatischen Darstellung einführte, die bestimmte Form gab, welche dann von Metastasio in ähnlicher Weise wie die Oper vervollkommnet wurde[10]. Es war festgesetzt, daß dasselbe, wenn es mehrere Abtheilungen hatte, nicht in drei sondern in zwei Theile (parte) zerfiel, weil die Predigt in die Mitte verlegt wurde; übrigens entspricht die Einrichtung ganz der Oper. Die einzelnen Personen treten redend auf; für den Dialog ist das Recitativ verwendet, als Ausdruck der gesteigerten Empfindung tritt die Arie ein, seltner ein Ensemblesatz; dagegen fehlen Chöre nie und werden mehr angewendet als in der Oper, und zwar stets so daß der Chor als an der Handlung Theil nehmend gedacht wird. Der Stoff ist der Bibel, meistens dem alten Testament, oder doch der Legende entlehnt wie Santa Francesca Romana (von Al. Scarlatti) oder Metastasios berühmte Sant' Elena al Calvario. Er ist mit einiger Freiheit zu einer Handlung ausgebildet, oder vielmehr, da es zu einer eigentlich dramatischen

8) Auch dies war schon bei Neris Erbauungen so angeordnet, Winterfeld a. a. O. II S. 150.

9) S. die Berichte über solche Aufführungen in Bologna bei Hiller, wöchentl. Nachr. I S. 47, in Rom bei Burney Reise I S. 276 ff. In Wien wurden Oratorien regelmäßig in der kaiserlichen Kapelle aufgeführt; später wurden sie im Theater zu wohlthätigen Zwecken gegeben.

10) Calsabigi dissertaz. (vor Metastasio opp. VIII p. CIII ff.).

Handlung nicht kommt, um die Begebenheit in einer Reihe dialogisirter Scenen darzustellen, sind Personen und Motive je nach Bedürfniß hinzuerfunden. Dies ist mit Maaß geschehen um den Charakter der Tradition nicht zu beeinträchtigen und auch Metastasio hat auf Liebesmotive gänzlich verzichtet. Die dichterische Sprache sucht einigermaßen den biblischen Typus zu wahren [11], doch gewinnt der lebhaft rhetorische Stil der italiänischen Poesie darüber entschieden die Oberhand, nur daß das Tändelnde und Spielende möglichst vermieden wird [12]. Die Natur des Stoffes und die Tendenz der Erbauung bringt es mit sich, daß moralische und religiöse Betrachtungen den Hauptinhalt der Gespräche und fast den einzigen der Arien und Chöre ausmachen, die bei der ganzen Haltung der Oratorien selten eine bestimmte, individuelle Charakteristik haben. Hierin sowie in dem Mangel an dramatischer Handlung steht die azione sacra der sogenannten azione teatrale noch näher als der eigentlichen Opera seria [13].

Die Sage von Judith ist in dem berühmten Oratorium

11) Metastasio belegt die einzelnen Sentenzen und Ausdrücke fleißig mit Stellen der Bibel und der Kirchenväter.

12) Andres (giudizio sulle opere del Metastasio vor dessen opp. XI p. XXXIV) drückt sich darüber so aus: Nella Betulia liberata e in altri oratorj vi sono cantici sacri e religiosi, in cui nel più amichevole vincolo si vedono unite la religione e la poesia vestire le Muse del maestoso manto dell' espressioni scritturali.

13) Sav. Mattei (la filosofia della musica vor Metastasios opp. III p. XLVI ff.), der sonst mit Einsicht und Eifer über die Entartung der Oper handelt, spricht die Erwartung aus, daß von Metastasios Oratorien, die ihm vere compitissime tragedie sind, die Regeneration der Oper ausgehen werde; und Calsabigi (a. a. O. p. CVII) findet sie den antiken Tragödien im Wesentlichen verwandt, denen man sie durch geringe Modificationen ganz nahe bringen könne.

Metastasios La Betulia liberata, welches nach mehreren Anderen[14] auch Mozart componirt hat, in folgender Art behandelt[15].

Ozia, umgeben von den verzagten Einwohnern Betulias, macht ihnen wegen ihres Kleinmuths Vorwürfe und erklärt seinen Vorsatz die Stadt dem Feinde nicht zu übergeben. Amital und Cabri entwerfen ihm eine Schilderung von den Leiden, die das Volk durch Hunger, Durst und Krankheit zu ertragen hat; vergebens erinnert er sie, wie der Herr ihren Vätern geholfen habe, sie verlangen die Unterwerfung unter Holofernes, nur mit Mühe erlangt er einen Aufschub von fünf Tagen und fleht mit dem Chor zu Gott um Mitleid und Hülfe. Da tritt Judith auf, sie entsetzt sich über diesen Entschluß und schilt die Kleinmüthigen, die an Gottes Hülfe verzweifeln, oder ihr bestimmte Grenzen zu stecken sich vermessen: il primo è vile, temerario il secondo. Ihre Arie mag als Maßstab für den Stil dieser Poesie gelten:

Del pari infeconda
d'un fiume è la sponda,

14) Es war zuerst in Wien mit Musik von Reutter im Jahr 1734 aufgeführt; später nach der Composition von Flor. Gaßmann (Dittersdorf Selbstbiogr. S. 203), welche Salieri theilweise umgearbeitet im Jahr 1821 wieder zur Aufführung brachte (Wiener mus. Ztg. V S. 294). Auch Cafaro componirte dasselbe und in Dresden Schuster u. Naumann (Reichardt Berl. mus. Ztg. I p. 171 f.), in Berlin Mussini (ebend. II S. 39).

15) Die handelnden Personen (interlocutori) sind:

Ozia, principe di Betulia.
Giuditta, vedova di Manasse.
Amital, nobile donna Israelita.
Achior, principe degli Ammoniti.
Cabri } capi del popolo.
Carmi }
Coro degli abitanti di Betulia.

se torbido eccede,
se manca d'umor.
Si acquista baldanza
per troppo speranza;
si perde la fede
per troppo rumor.

Sie ermahnt die Betroffenen zum Vertrauen und zur Geduld, und verkündet daß sie einen großen Entschluß gefaßt habe, den jetzt noch Niemand zu erfahren begehren möge; während sie sich vorbereite, sollen Alle sich zum Gebet vereinigen; der vorige Chor wird wiederholt. Carmi bringt Achior als Gefangenen, der auf Befragen erzählt, daß Holofernes ihn, weil er ihm von dem Muth der Israeliten, der wunderbaren Macht ihres Gottes, der sie unbesiegbar mache so lange sie ihm gehorsam wären, berichtet habe, in die Stadt geschickt habe um ihn mit derselben zu verderben. Als Judith naht, läßt man sie mit Ozia allein, der mit Erstaunen gewahrt, daß sie sich reich geschmückt hat; sie verlangt mit ihrer Magd aus dem Thor gelassen zu werden, ohne etwas Näheres anzugeben. Ozia willfahrt ihr, und der Chor drückt (in der Ferne) sein Erstaunen über ihr Unternehmen aus.

Zu Anfang des zweiten Theils sucht Ozia dem Heiden Achior in einer gründlichen, ziemlich langen Disputation zu beweisen daß es nur einen Gott gebe. Ehe er ihn ganz überzeugt hat, tritt Amital auf und meldet wie eine allgemeine Todtenstille sich über die Stadt gelagert habe, der Ausdruck der aufs Aeußerste gestiegenen Noth und Verzweiflung. Geschrei und Tumult unterbricht sie: Judith kehrt zurück und berichtet in ausführlicher Erzählung, wie es ihr gelungen sei Holofernes zu tödten; als sie dem ungläubigen Achior das abgeschnittene Haupt entgegenhält, wird dieser vor Schreck ohnmächtig. Nach Judiths Arie kommt er wie-

der zu sich und erklärt daß er nun zum Glauben an den einen Gott Abrahams bekehrt sei, auch Amital thut ob ihres Kleinmuths Buße. Nun tritt Carmi auf und erzählt, wie sie auf Judiths Geheiß ein Kriegsgeschrei erhoben, und daß dann die Assyrier als sie entdeckt daß Holofernes ermordet sei von Entsetzen ergriffen in wirrer Flucht sich selbst aufgerieben hätten[16]. Ein Danklied an Gott, welches Judith mit dem Chor anstimmt, macht den Beschluß.

Die Componisten schritten auf dem Wege, welcher ihnen durch die Dichter gewiesen war, unbedenklich vorwärts und behandelten auch ihrerseits das Oratorium vollkommen wie die Opera seria[17], sie waren durch das geringere Maaß dramatischen Lebens sogar in der Handhabung ihrer an sich mehr concertmäßigen Formen weniger eingeengt. In der Form ist daher durchaus kein wesentlicher Unterschied zu bemerken, es ist dieselbe Behandlung des Recitativo secco und obligato, der Arien und sogar auch der Hauptsache nach der

16) Ich gebe hier eine Probe der Darstellung im Recitativ:

Ecco ciascuno
precipita alla fuga, e nella fuga *)
l'un l'altro urta, impedisce. Inciampa e cade
sopra il caduto il fuggitivo : immerge
stolido in sen l'involontario acciaro
al compagno il compagno; opprime oppresso,
nel sollevar l'amico il fido amico.
Orribilmente il campo
tutto rimbomba intorno **) u. s. f.

*) Jud. cap. 15 v. 1.
**) Jud. cap. 14 v. 18.

17) Scheibe (krit. Musicus 22 S. 216) bemerkt daß die Italiäner ihre Oratorien ganz nach der theatralischen Schreibart und den Regeln der Singspiele componirten, und findet den einzigen Unterschied in der Veränderung der Instrumente und daß sie in traurigen Stücken den Ton der Instrumente durch die Dämpfung derselben mäßigen.

Chöre; eine größere Freiheit ist nur darin gegeben daß die Baßstimme für den Sologesang im Oratorium zulässig war. Nun hätte allerdings dem Gegenstand und der Bestimmung nach die geistige Auffassung eine ganz andere und von Ernst und Andacht beseelt sein sollen. Allein so wenig wie die dichterische Behandlung einen kirchlich frommen Charakter hatte, so wenig war dies in der Musik der Fall, die noch dazu den moralisch philosophischen Anstrich, welchen der Text durch die gehäuften Reflexionen erhielt, mit ihren Mitteln sich nicht geben konnte. Allerdings schließen die im Oratorium darzustellenden Situationen das Tändelnde und Ueppige und die Leidenschaft der Liebe in ihren verschiedenartigen Aeußerungen gradezu aus und halten auch da, wo sie nicht pathetisch sind, doch eine ernste Grundstimmung fest, welche den Charakter der Musik im Allgemeinen bestimmt; allein dieser wird dadurch von dem der Oper nicht in seinem Wesen verschieden sondern nur äußerlich modificirt: jedes einzelne Musikstück eines Oratoriums würde in einer Opera seria bei der entsprechenden Situation vollkommen am Ort sein ohne aus dem Charakter zu fallen, und umgekehrt Arien, welche in einer Opera seria eine Stimmung ausdrücken, die an sich auch für das Oratorium passend wäre, würden ohne den Charakter desselben zu stören in demselben Platz finden. Auch wurde das Oratorium ebenso wie die Oper als eine Gelegenheit für Sängerinnen und Castraten angesehen, Kunst und Virtuosität des Gesanges geltend zu machen, die Bravur war von der Kirche sowenig als von der Bühne ausgeschlossen, und auch in dieser Beziehung hielt man wohl ein gewisses Maaßhalten für schicklich, aber ein wesentlicher Unterschied fand hier ebensowenig Statt. Die Richtung der Kunst begegnete sich wie gewöhnlich mit der Neigung des Publicums, das es als sein Recht ansah in den Fasten, wo keine Opern gestattet waren,

die entsprechende Unterhaltung vom Oratorium zu verlangen, und die Täuschung, mit welcher es sich diese Unterhaltung, weil es sie in der Kirche fand, als Gottesdienst und Erbauung anrechnete, blieb nicht aus.

Mozarts Musik zur Betulia liberata steht ganz auf diesem Boden. Auf der Originalpartitur[18] ist leider nicht, wie sonst in den meisten Fällen, eine Angabe über Zeit und Ort der Vollendung und Aufführung zu finden; die Handschrift aber wie die Beschaffenheit der Composition weisen unzweifelhaft auf die Jahre 1770—1773 hin. Da nun im März 1771 Mozart in Padua den Auftrag erhielt ein Oratorium zu schreiben[19], so hat die Vermuthung daß dieses eben Betulia liberata sei, Alles für sich. Ueber die Besetzung der Solopartien ist wie über die Aufführung unter diesen Umständen nichts Näheres anzugeben[20].

---

18) Die Originalpartitur in zwei Bänden von 240 Seiten ist bei André (Verzeichn. 24). — Das Oratorium enthält 15 Nummern.

19) Leop. Mozart schreibt nur (14. März 1771): „Wolfgang bekam auch eine Arbeit, indem er ein Oratorium nach Padua componiren muß." Da Misliweczeck im October 1770 in Bologna ebenfalls ein Oratorium für Padua schrieb, wie L. Mozart berichtet (27. Oct. 1770), das also für die Fasten 1771 bestimmt war, so konnte Wolfgangs Auftrag nur auf die Fasten 1772 gehen. Wahrscheinlich wollte man sich über die Wahl des Textes noch erst verständigen, daher dieser nicht angegeben wird.

20) André giebt in seinem handschriftlichen Verzeichniß an, zufolge einer Bemerkung auf dem Textbuch — das ich nicht gesehen habe — sei dies Oratorium in den Fasten 1786 aufgeführt und Mozart scheine dazu noch einen Einleitungschor Qual fiero caso und ein Quintett Te solo adoro componirt zu haben. Hierüber habe ich nichts Näheres ermitteln können. Jene beiden Musikstücke sind nicht bei André; auch finden sie sich in Mozarts eigenem Catalog seiner Compositionen von 1784 an nicht verzeichnet. Ferner hat Hr. Dr. Leop. v. Sonnleithner, der darüber genaue Nachforschungen angestellt hat, mir mitgetheilt daß dies Oratorium im Jahr 1786 in Wien nicht aufgeführt worden ist, und in den Concerten der Tonkünstlergesellschaft in Wien überhaupt nicht.

Die Symphonie ist in den üblichen drei Sätzen geschrieben, die alle kurz gehalten und im Charakter ernster sind — die Tonart ist allen ist D-moll —, namentlich der letzte Satz hat natürlich keine Spur von der ausgelassenen Lustigkeit, die ihn bei den Opernouverturen charakterisirt. Es ist mehr Einheit in dieser Symphonie als sonst gewöhnlich der Fall ist, die Motive passen zu einander, auch die Stimmführung ist selbständiger und es finden sich Ansätze zu imitatorischer Behandlung, ohne daß es indessen zu eigentlicher Verarbeitung käme[21].

Auf die Symphonie folgt ein Seccorecitativ, welches für den Dialog durchgehends angewendet ist; und es ist charakteristisch, daß die langen predigtartigen Reden, die rhetorisch aufgeputzten Reflexionen ohne irgend hervorgehoben zu werden in einem Strich des gewöhnlichen Recitativs fortgehen. Es bedurfte eines ganz ausgezeichneten declamatorischen Vortrags und einer sehr empfänglichen Aufmerksamkeit, wenn dieser Theil des Oratoriums bei solcher Behandlung die beabsichtigte Wirkung ausüben sollte. Nur zweimal ist das begleitete Recitativ angewendet. Zuerst als Judith auftritt und das Volk schilt (n. 5); dies ist ganz in der Weise der Oper gehalten, die lebhafte Declamation wird durch kurze charakteristische Instrumentalsätze unterbrochen, welche passend erfunden und, namentlich in der Modulation, geschickt behandelt sind; das Ganze ist ausdrucksvoll und lebendig. Ferner trägt Judith die lange Erzählung von ihrem Abenteuer mit Holofernes (n. 11) in einem begleiteten Recitativ vor. Der

21) In dieser Symphonie sind außer Oboen und Fagotts, vier Hörner (in D und F) und Trompeten (in D) verwendet. Die Blechinstrumente sind im ersten und letzten Satz stark gebraucht und in ganz ähnlicher Weise, wie es jetzt gewöhnlich ist.

Charakter der Erzählung, die nur als eine bedeutende hervorgehoben werden sollte, verbot hier eine ähnliche Behandlung und so werden denn die begleitenden Accorde von den Saiteninstrumenten — meistens in ziemlich hoher Lage, wogegen die Altstimme der Judith scharf absticht — ausgehalten. Dies wird aber auch mit sehr geringer Abwechslung durchgeführt, nur selten tritt eine bewegtere Figur ein, und an eine im Einzelnen ausgeführte Charakteristik ist dabei nicht zu denken. So sind z. B. da wo Judith berichtet, wie sie im entscheidenden Augenblick zu Gott geflehet, die Worte des Gebets durchaus nicht, weder durch ariosen Gesang noch veränderte Begleitung hervorgehoben. Man würde diese Einfachheit heute wahrscheinlich langweilig finden und in der That könnte im Einzelnen mehr geschehen sein; man sieht wohl, daß damals auch in der Kirche die Arien als die Hauptsache angesehen wurden. Indessen darf man nicht vergessen, daß der kunstgerechte Vortrag eines ausgebildeten Sängers auch im Recitativ damals mit Recht hoch gehalten wurde und kann sich wohl gestehen daß die jetzt übliche Detailmalerei, die den Sänger wie den Zuhörer wie in Windeln einschnürt nicht minder ermüdend wirkt.

Die Solopartien sind durch alle vier Singstimmen vertreten, denn Amital, Cabri und Carmi sind Sopran, Judith Alt, Ozia Tenor und Achior Baß; Schade, daß sie nirgend zu einem Ensemble vereinigt sind, nicht einmal ein Duett kommt vor.

Judith hat außer einem Solo mit Chor, wovon nachher, drei Arien zu singen. Die erste (n. 5), deren Text oben mitgetheilt ist, kann weder eine eigentliche Bravurarie sein noch den heroischen Charakter der Judith aussprechen; indessen ist Alles gethan, sie der ersteren soviel als irgend angeht zu nähern. Sie drückt nicht eine eindringliche ernste Mah-

nung aus, die durch gesteigerte Kraft dem vorangehenden Recitativ die Krone aufsetzt, sondern in ziemlich lebhafter Bewegung soll sie durch eine gewisse, allerdings gemäßigte Anmuth eher einen Gegensatz zum Recitativ bilden, und es ist soviel wie möglich geschehen dem Text eine dankbar gefällige Arie abzugewinnen; auch Passagen sind angebracht, doch sind sie nicht vorherrschend noch ausgedehnt. Dies mochte wohl mit durch die Individualität des Sängers bedingt sein, denn auch die zweite Arie (n. 7) Parto inerme e non pavento ist ohne Passagen, obgleich sie durchaus im Charakter einer großen heroischen Opernarie gehalten ist: sie fängt mit dem beliebten lang ausgehaltenen Ton an. Sie ist im Ganzen kräftig und würdig gehalten, allein in der Ausdrucksweise welche der Oper eigen ist. Die letzte Arie (n. 11) Prigioner che fà ritorno dagli errori al dì sereno hat als Hauptsatz ein sehr langes, namentlich auch in der Begleitung sorgfältig ausgeführtes Adagio, das durch einfachen Gesang und ernste Haltung der Stimmung Judiths, die so eben ihr Abenteuer berichtet hat, recht wohl entspricht; allein es fehlt derselben an Schwung und an empfundener schöner Melodie, wie sie Mozart später zu Gebote stand. Der kurze Mittelsatz in 3/8 fällt dagegen so sehr aus der Stimmung, daß man ihn sich nur aus der Gewohnheit, die einen Gegensatz der Art verlangte, erklären kann. — Die Altstimme ist in dem Umfange  benutzt; die tiefen Töne nur gelegentlich und ohne dem Sänger Veranlassung zu geben damit zu prunken, wie denn die ganze Partie keine Bravurpartie im engeren Sinne ist.

Daß diese Beschränkung nicht auf der Auffassung des Oratorienstils beruhte, sieht man aus den Partien der Amital und des Ozia. Die erste Arie der Amital (n. 3):

Non hai cor, se in mezzo a questi
miserabili lamenti
non ti scuoti, non ti desti,
non ti senti intenerir

ist zwar im Ganzen einfach und ohne Passagen, allein als Allegrosatz einer großen seriosen Arie behandelt, dem dann ein Mittelsatz in 3/8 entgegengestellt ist. Man sieht, die Rücksicht auf den Sänger und eine bereits feststehende Form ist dabei vor dem was die Situation und der Text verlangten, entscheidend gewesen. Die zweite Arie (n. 10) dagegen:

Quel nocchier, che in gran procella
non s'affanna e non favella,
è vicino a naufragar

ist eine recht eigentliche Bravurarie mit Passagen, lang ausgehaltenen Tönen, in lebhafter Bewegung, mit reicher figurirter Begleitung, und in ihrem ganzen Zuschnitt aufs Gefallen eingerichtet; wozu die Situation ebenso wenig Veranlassung giebt als die Worte des Textes, obwohl man zugeben muß daß diese eigentlich zu gar keiner Musik Veranlassung geben. Die letzte Arie (n. 13) Con troppo rea viltà quest' alma ti oltraggiò ist dem Text angemessen ernst und feierlich gehalten, ohne daß dem Sänger die Gelegenheit seine Kunst zu zeigen darum gänzlich benommen wäre.

Aehnlich verhält es sich mit der Partie des Ozia. Seine erste Arie (n. 1) D'ogni colpa la colpa maggiore è l'eccesso d'un empio timore ist eine breit angelegte Bravurarie mit Passagen bis , die sich den Vorzug die erste zu sein zu Nutz macht und sich lang ausdehnt; übrigens hat sie den ernsten Charakter, wie er für heroische Figuren in der Oper ausgeprägt war. Die zweite Arie (n. 9) Se Dio veder tu voi, guardalo in ogni oggetto ist sehr weich und anmuthig

gehalten; sie erinnert von allen am meisten schon an späteren Mozartschen Stil sowohl in manchen Einzelnheiten der Melodienbildung und der Begleitung, obgleich diese nicht grade die bedeutendsten sind[22], als auch in der ganzen Auffassung und im Charakter. Dabei fehlt es auch nicht an Passagen und anderweitiger Veranlassung für den Sänger sich auszuzeichnen.

Minder bevorzugt ist die Baßpartie des Achior und nicht eigentlich bravurmäßig behandelt. Die eine Arie (n. 6) Terribile d'aspetto macht einen mehr lärmenden als rauschenden Eindruck, wozu die Art der Begleitung nicht wenig beiträgt, und die mit dem Gegenstand allenfalls übereinstimmt, da die entsetzliche Erscheinung des Holofernes geschildert wird[23]. Die zweite Arie des bekehrten Achior (n. 12) Te solo adoro, mente infinita, ist sehr einfach, aber ohne bedeutende Erfindung und Charakteristik; die Begleitung ist theilweise, aber auch nur in der einfachsten Weise, imitatorisch gehalten.

Die beiden Arien des Cabri (n. 2) Ma qual virtù non cede und Carmi (n. 14) Quei moti che senti sind in der

22) Eine Wendung, deren Mozart sich in späterer Zeit mit Vorliebe bedient, findet sich in diesem Oratorium mehrmals in derselben Weise angebracht.



23) Diese polternde Behandlung der Baßstimme war damals häufig und eben deshalb schloß man sie von der Opera seria aus. Mattheson bemerkt gegen Raguenet, der die Bässe der französischen Oper als einen Vorzug derselben vor der italiänischen hervorhebt (Critica Musica I S. 110 f.): „Ob wir gleich hie zu Lande noch mit ziemlichen Bässen versehen sind, ziehen wir doch eine saubere Discant- und Alt-Stimme, ja bißweilen einen Baritono den groben Bässen vor. — Daß die tiefen Singbässe einer Harmonie viele Majestät, viele Harmonie und force geben, ist unstreitig; ob aber allemahl etwas agreables, und nicht vielmehr sehr oft was rudes und entsetzliches dabei vermacht sey, will dem Zuhörer überlassen."

Weise, wie sie für Secondarier geschrieben wurden, im Ganzen einfach, nicht ohne Ausdruck, aber doch nicht bedeutend und eigenthümlich.

Die hergebrachte Form der Arien ist fast durchgehends festgehalten. Der zweite Satz ist nicht immer durch Veränderung im Tact und Tempo, übrigens aber bestimmt genug unterschieden, gewöhnlich kurz und ziemlich oberflächlich behandelt; das Dacapo tritt regelmäßig ein, aber meist so, daß nur der letzte Theil des ersten Satzes wiederholt wird. Dieser ist in der gewohnten Weise breit angelegt, mit langen Ritornellen, die Cadenz fehlt nicht und wird in der S. 301 angegebenen Weise herbeigeführt. Die Begleitung ist ebenfalls der Anlage wie der Behandlung der Instrumente nach von der in der Oper gebräuchlichen nicht verschieden, doch ist sie mit mehr Sorgfalt ausgeführt, als es dort gewöhnlich ist. Eigenthümliche Begleitungsfiguren zeigen sich namentlich in der zweiten Geige, zuweilen auch in der Bratsche, und werden festgehalten, hie und da finden sich imitatorische Ansätze, auch die Blasinstrumente machen gelegentlich Versuche selbständig aufzutreten. Was der Art geschehen ist, das ist mit sicherem Geschick gemacht, aber es steht noch einzeln da und hat der Behandlung des Orchesters noch kein durchgreifendes selbständiges Gepräge gegeben.

Auch die Chöre, obwohl sie mehr Platz einnehmen als gewöhnlich in der Oper, schließen sich doch eng an die Opernchöre an. Der Schlußchor des ersten Theils (n. 8):

Oh prodigio! oh stupor! Privata assume
delle pubbliche cure
donna imbelle il pensier! Con chi governa
non divide i consigli! A rischj esposta
imprudente non sembra! Orna con tanto
studio se stessa, e non risveglia un solo
dubbio di sua virtù! Nulla promette,

e fà tutto sperar! Qual fra viventi
può l'autore ignorar di tai portenti?

ist seinem Inhalt wie der Form nach kein lyrischer Erguß der Stimmung, sondern eine Betrachtung, wie sie etwa für ein Recitativ passend ist; der Componist hat einen fest geschlossenen Chor daraus gemacht. Das Bindemittel liegt in der Begleitung, welche zwei markirte und gegeneinander abstechende Motive abwechselnd festhält; die Durchführung ist keine contrapunktische, sondern eine harmonische, und die geschickte, einfache aber reiche Modulation ist es, welche diesem Satz Interesse und Bedeutung giebt. Die Singstimmen sind weder der Begleitung gegenüber noch unter einander selbständig, das melodische Element tritt auch in der Oberstimme wenig hervor, sie geben die Harmonie in vollen Accorden an und nur in sofern die Declamation es erforderlich macht, erscheint im Rhythmus eine mäßige Bewegung. Da aber die Lage der Singstimmen für den Klang aufs Beste benutzt, da die Modulation interessant ist, die begleitenden Figuren charakteristisch ins Ohr fallen und im Ganzen ein würdiger Ernst kräftig ausgedrückt wird, so ist dieser Chor von entschiedener Wirkung und in seiner Gattung vortrefflich; er zeigt eine vollkommne Meisterschaft über die Mittel und den Ausdruck.

In anderer Weise und unter sich ähnlich sind die anderen Chöre gehalten; beide sind Gebete, beide sind mit Solo verbunden. Der erste Satz (n. 4) ist sehr einfach. Ozia singt mit einer einfachen, fast liedartigen, schön geführten Cantilene von weichem Charakter voll innigen Gefühls vor[24]:

24) Das Solo des Ozia begleiten die Geigen pizzicato in einer Bewegung, die wohl an Harfen erinnern soll.

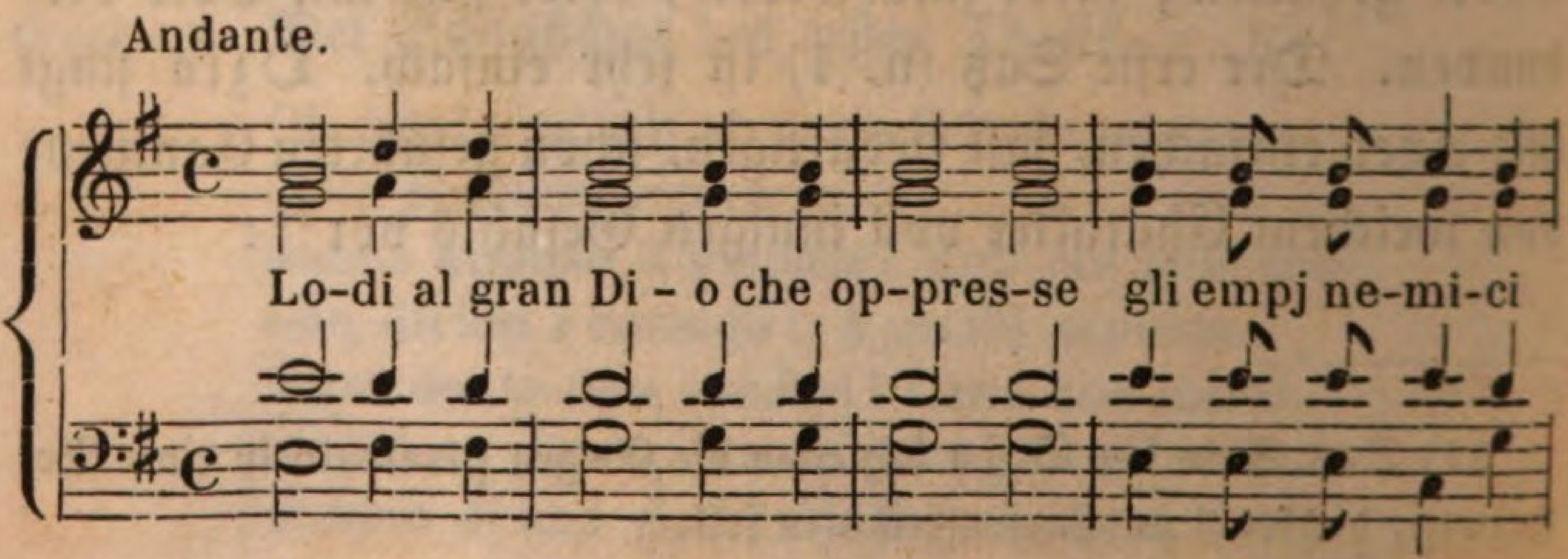
Pietà, se irato sei,
pietà, Signor, di noi:
abbian castigo i rei,
ma l'abbiano di te,

worauf der Chor ebenso einfach und kurz die beiden letzten Zeilen wiederholt und abschließt. Der zweite Vers ist in demselben Charakter gehalten aber in veränderter Composition; hierauf wird der erste wiederholt und mit einer wirksamen Steigerung zum völligen Schluß geführt: ein sehr wohlklingendes, schönes Musikstück, abgerundet in der Form und von rührendem Ausdruck.

Größer angelegt ist der letzte Chor. Der Chor beginnt mit den Worten:

Lodi al gran Dio, che oppresse
gli empj nemici suoi,
che combattè per noi
che trionfò così,

denen Judith in zwei Strophen antwortet, welche den Sieg über den übermächtigen Feind näher schildern, dann fällt der Chor mit den obigen Worten wieder ein; beides wiederholt sich dreimal, so daß der Chor den Wechselgesang beschließt, auf welchen dann noch eine allgemein moralische Betrachtung als Schlußchor folgt. Um nun dem Refrain des Chors eine erhöhte Kraft und Bedeutung zu geben hat Mozart dazu eine uralte kirchliche Melodie gewählt:





Man sieht, es ist dieselbe, welche im Eingange des Requiem zu den Worten Te decet hymnus in Sion et tibi reddetur votum in Ierusalem angewendet worden ist[25]. Hier ist sie vierstimmig gesetzt, jedesmal mit theilweise veränderter Harmonie; die Harmonisirung ist würdig und kräftig, und bei aller Einfachheit interessant und bedeutend; die Singstimmen sind gut geführt und obgleich sie nicht contrapunktisch behandelt sind, durch einzelne freiere Bewegungen charakteristisch und lebendig. Dazu kommt eine mit jeder Wiederholung wechselnde Figur, welche von den Geigen ausgeführt wird, — während der Baß und die Bläser den Chor unterstützen — zuerst in laufenden Sechzehnteln, dann in Triolen, das drittemal rhythmisch verschieden charakterisirt. Alles ist mit großer Leichtigkeit und Sicherheit ausgeführt und ohne Ansprüche zu machen von guter und ernster Wirkung. Bei der vierten

---

25) Es ist, wie mir berichtet worden, der zweitheilige Tropus des neunten Kirchentons (tonus peregrinus) zum Psalm In exitu Israel de Aegypto.

Wiederholung hat Mozart den im zweiten Theil etwas abgeänderten Cantusfirmus der Tenorstimme zugetheilt, indem er den Sopran mit dessen Anfangsnoten einen Takt vorangehen läßt:



Von hier geht er in den Schlußchor über. Die Solopartie der Judith ist, wie es der Text mit sich brachte, frei gehalten. Sie hat einen durchaus einfachen, würdigen und ernsten Charakter und ist in der Anlage von der Weise der Arien wesentlich unterschieden, und eher einem durchcomponirten Liede zu vergleichen; indessen tritt das melodiöse Element et-

was vor dem declamatorischen zurück. Obgleich die Sologesänge wie begreiflich vor dem schweren Gewicht des Chors zurückweichen, so sind sie es doch, in denen der Charakter der Judith mit dem meisten Ernst und der größten Bedeutung ausgedrückt ist. Ueberhaupt kann man wohl darauf als einen bedeutsamen Umstand aufmerksam machen, daß Mozart auch hier am meisten Eigenthümlichkeit, Wahrheit und Ernst entfaltet, wo er es sich gestatten konnte, von der bestimmten überlieferten Form abzuweichen und sich freier zu bewegen.

Der Schlußchor ist lebhafter und glänzender und man kann in der allgemeinen Anlage die Weise erkennen, welche für Schlußchöre damals überhaupt beliebt war, allein es ist Maaß gehalten und der Charakter desselben ist nicht ohne Kraft und Würde.

Daß die Auffassung und Behandlung des Oratoriums, wie sie hier vorliegt, nicht aus Mozarts Eigenthümlichkeit oder besonderen Verhältnissen hervorgegangen sondern die allgemein übliche gewesen sei, erhellt bei einer Vergleichung mit anderen gleichzeitigen Oratorien z. B. denen von Hasse, welche man unbestritten zu seinen vorzüglichsten Werken zählte. Wenn man nach den Lobsprüchen, welche Hiller dem Oratorium Sant' Elena al Calvario ertheilt[26], sich eine Vor-

26) Hiller wöchentl. Nachr. I S. 326 ff. 343 ff. 353 f. Ich führe Einiges daraus an. „Von den Recitativen wollen wir überhaupt sagen, daß sie voller Kraft und Nachdruck, voll wahrer declamatorischer Schönheiten sind, und daß man die ganze Gewalt der Musik empfindet, wenn Hr. Hasse nachdrückliche Worte des Dichters mit einem nachdrücklichen Accompagnement begleitet." Dies ist sehr wahr, die Recitative sind durchgehends vortrefflich und ausdrucksvoll und manche Stellen von außerordentlicher Schönheit. Es ist unverkennbar, daß damals Componisten, Sänger und Publicum dem Recitativ mehr Beachtung schenkten als dies späterhin der Fall war. Wenn es aber heißt: „Ein Wunsch, ein Gebet an die Liebe, die Hoffnung und den Glauben um heilige Regungen in der

stellung von der dort herrschenden Auffassung gemäß den heutigen Begriffen von geistlicher Musik bilden wollte, so würde man sich sehr getäuscht finden. Von diesem, wie von den übrigen Hasseschen Oratorien, gilt im Wesentlichen dasselbe, was wir in dem Mozartschen erkannten, daß auch im Oratorium die Kunst des Sängers das maßgebende Element und daß der Ausdruck der Empfindung, der Auffassung wie der Form nach, mit dem der Oper wesentlich übereinstimmend ist. Die Unterschiede, welche sich allerdings leicht wahrnehmen lassen, sind unwesentliche und solche, die in der veränderten Geschmacksrichtung theils der Zeit, theils des Componisten begründet waren[27]. Ich führe eins an, das zu vergleichen

---

Seele kann vielleicht in der Musik nicht andächtiger sein, als es Hr. Hasse in der dritten Arie gemacht hat," so ist dies Lob und manches entsprechende für uns so unverständlich, wie ähnliche Aeußerungen über die unübertreffliche Wahrheit im Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften in Hasses Opern. Es gehört schon eine gewisse Abstraction, ein historischer Sinn dazu, um bei der Würdigung des Formellen das was ausschließlich der Mode angehört abzustreifen und nicht auf das Urtheil einen bestimmenden Einfluß üben zu lassen; was den Ausdruck der Empfindung anlangt, wird man ganz vorwiegend den Unterschied der Zeiten anerkennen müssen. Die Prophezeiung Hillers, daß Hasses Opern „allemal die Bewahrer des guten Geschmacks, des wahren und ausdrückenden Gesanges auf der lyrischen Bühne sein werden, wenn er auch durch gesuchte und erkünstelte Schönheiten, durch abentheuerlichen Klingklang künftig von derselben verdrängt werden sollte" kommt uns der Hasseschen Musik gegenüber seltsam genug vor, sie ist aber interessant, weil auch sie uns den Weg zeigt, den damals die italiänische Musik nahm. Nur den größten Geistern ist es verliehen, der ewigen Wahrheit und Schönheit so nahe zu kommen, ihr Wesen so tief zu erfassen, daß es ihren Werken auf unvergängliche Weise, durch alle Zufälligkeiten ihres Zeitalters und ihrer Individualität erkennbar eingeprägt ist.

27) Dahin gehört es z. B. daß Hasses Ouverturen nach französischer Art aus einem langsamen Satz und einem fugirten oder imitirten Allegro bestehen. Auch in den Chören tritt das Imitatorische mehr hervor, besonders in S. Elena, weniger schon im Giuseppe riconosciuto; in den Pel-

hier nicht ohne Interesse ist. Hiller sagt: „Nach einem kurzen Recitativ tritt ein Chor ein, der feierlicher, ungekünstelter und rührender nicht gedacht werden könnte. Man läßt uns (und was könnte in dem Munde frommer Pilger schicklicher sein?) einen bekannten Gesang, der uns in der Kirche schon oft gerührt und erbauet hatte, die Melodie O Lamm Gottes unschuldig unerwartet und auf die simpelste Art hören, dessen ganzer Schmuck beinahe nur in der Abwechslung der Stimmen und der verschiedenen Instrumente besteht, die den Gesang unter sich theilen; Baß und Violinen gehen indeß in

legrini al sepolcro di N. S. ist statt des Chors ein frei gehaltenes Quintett, in den Serpentes ist gar kein Chor. Die Arien sind ganz nach dem Schnitt der Opera seria, häufig mit Passagen ganz bravurmäßig ausgestattet, und sehr lang sowie auch die Ritornells; am meisten gemäßigt erscheint dies in S. Elena, im Giuseppe und den Serpentes sind sie vollständig in der alten Opernweise. Auch der Ausdruck unterscheidet sich nur durch den verschiedenen Charakter der Situation von dem in der Oper üblichen. Ein Element des Charakteristischen, das sich bei Hasse nicht selten findet, ist das der Malerei, wozu auch Metastasio namentlich durch die Gleichnisse vom Wind und Meer häufig Veranlassung giebt. Hiller hebt das wiederholt hervor und sagt z. B.: „Die folgende, das Bild einer in Wuth gebrachten Schlange vorstellende Arie hat eine feurige Bewegung, Harmonien, die sich auf mancherlei Art in einander verwickeln, Sprünge und Krümmungen des Gesanges, die man schön finden wird, sobald man sie mit dem Gegenstande, den sie mahlen, zusammenhält"; er fügt noch hinzu: „Vielleicht ist es Mangel an dieser Aufmerksamkeit gewesen, daß einige diese Arie in einem Passionsoratorio für zu feurig gehalten haben." Ein anderes Beispiel ist die Arie Senti il mar in den Pellegrini, wo ganz ungewöhnliche Orchestermittel gebraucht sind um das Meer zu malen. Es ist charakteristisch daß Mozart dagegen diese Art von Malerei von jeher nur äußerst sparsam angewandt hat. Es versteht sich von selbst, daß Passagen, Verzierung und selbst die Melodienbildung vielfach abweichen von der Mozarts, oder vielmehr der damals üblichen, und unter den verschiedenen Hasseschen Oratorien ist der Unterschied sehr merklich. Kraft und Lebendigkeit sind auch jetzt noch unverkennbare Vorzüge Hasses, weich ist er selten, weichlich fast nie.

Bewegung immer unisono fort und beleben den Gesang; eine Simplicität die mehr werth ist als zehn Fugen, und die mehr Einsicht in das wahre Schöne des Gesangs verräth als der künstlichste Contrapunkt"[28]. Es ist wahr, der Chor ist von sanfter angenehmer Wirkung; die rhythmische und harmonische Behandlung des Chorals zeugt für Hasses Geschmack, der ihn dem italiänischen Stil seines Oratoriums homogen zu machen wußte, allein die eigentliche Bedeutung und Wirkung des Chorals ist dadurch gebrochen[29]. Die Art wie Mozart die katholische Kirchenmelodie unverändert eingeführt hat ist in jeder Hinsicht bedeutender und großartiger. Ich führe hier Hasse an, weil er zu Mozarts Zeit als ein Zeuge der guten alten Zeit gepriesen wurde, die in dieser Hinsicht eben nicht sehr verschieden dachte. Wie stark auch in Grauns Tod Jesu diese Richtung sich ausspricht, weiß jeder; daß auch andere Elemente sich darin geltend machen, erklärt sich leicht aus den protestantischen Einflüssen, unter denen dieses Oratorium zu Stande kam. Und selbst Händel, der von den italiänischen Oratorien ausging, ist durch die religiöse Empfindungs- und Denkweise so gut als durch äußere Verhältnisse des Landes, in welchem er lebte, bestimmt worden seinen Ora-

28) Wenn man sich an die erstaunlichen Leistungen J. S. Bachs auf diesem Gebiet erinnert z. B. gleich an den ersten Chor der Matthäus-Passion, so kann man den Gegensatz verschiedener künstlerischer Richtungen und Persönlichkeiten kaum schlagender als durch ihn und Hasse bezeichnen. — Uebrigens sollte man fast glauben, daß Hiller auf Bach habe hindeuten wollen.

29) Es versteht sich daß Hasse den Choral nicht in seiner protestantisch-kirchlichen Bedeutung geltend machen wollte und konnte, er verwendete ihn in der Weise einer charakteristischen Decoration und bildete ihn diesem Zweck gemäß um. Diese Reminiscenz erhielt allerdings in Dresden unter einem protestantischen Publicum eine besondere Bedeutung, aber auch ohne diese erfüllte sie künstlerisch ihren Zweck. Wie anderer Art ist die entwürdigende Mißhandlung des Chorals in Meyerbeers Hugenotten!

torien ihre eigenthümliche Richtung und Ausbildung zu geben[30], welche allerdings nur durch eine großartige Natur und Kunst lebendig werden konnte, wie wir sie an Händel bewundern[31].

17.

Ehe wir an die nähere Betrachtung der komischen Oper gehen, welche Mozart im Jahr 1774 für München schrieb, wird es, um das Verhältniß derselben zu den bis jetzt erwähnten klar zu erkennen, nicht überflüssig sein einen flüchtigen Blick auf die Entwickelung der Opera buffa zu werfen.

Die erste Form, in welcher sie auftrat, ist die des Intermezzo. Zwischen den Acten eines ernsten Schauspiels oder einer Opera seria führte man, um die Zuhörer auf eine heitere Weise zu unterhalten und durch Abwechslung frisch zu erhalten, komische Scenen auf. Es waren regelmäßig nur zwei Personen welche darin auftraten, eine Frau und ein Mann, eine eigentliche Handlung fand auch dann nicht Statt,

---

30) Vgl. Droysen Vorlesungen über die Freiheitskriege I S. 154 ff.

31) Daß in Salzburg auch deutsche Oratorien aufgeführt wurden, haben wir schon S. 71 ff. gesehen. Für ein solches Oratorium als Einlage scheint eine Sopran-Arie bestimmt gewesen zu sein mit dem Text:

Kommet her, ihr frechen Sünder,
seht den Heyland aller Welt;
sprecht, ist gegen seine Kinder
je ein Vater so bestellt?
Jesus leidet tausend Qualen,
bis er selbst den Geist aufgiebt
um am Kreuz die Schuld zu zahlen,
die der tolle Mensch verübt.

Nach der Handschrift der Partitur (André Verzeichn. 78) gehört sie in die erste Hälfte der Siebziger. Sie ist mit Quartett begleitet, kurz und einfach, nicht nach dem gewöhnlichen Arienzuschnitt, aber nicht bedeutend.

wenn etwa dieselben Personen in den Intermezzi desselben Stückes auftraten; jedes war die Ausführung einer für sich bestehenden komischen Situation. Der Dialog bestand wie in der Oper in einem Seccorecitativ, einzelne Arien und — gewöhnlich zum Schluß — Duetts wurden angebracht, welche ihrem Charakter wie ihrer Behandlung nach der Opera seria keinen Eintrag thun durften. Eine Vorstellung können die Intermezzi geben, welche Metastasio für seine Didone abbandonata im Jahr 1724 verfaßte. Die auftretenden Personen sind Dorina, eine Primadonna und Nibbio, ein Dichter, Componist, Sänger und Impresario, der auf den canarischen Inseln ein Theater errichten will. Im ersten Intermezzo kommt er zu Dorina um mit ihr einen Contract zu schließen, nach vielen Complimenten und Zierereien singt sie ihm eine Arie vor, worauf er anfängt ihr Arien seiner Poesie und Composition vorzusingen, bis sie um ihn mit guter Manier los zu werden eine Einladung vorschützt und ihn hinauscomplimentirt. Im zweiten Intermezzo beendet Dorina so eben ihre Theatertoilette, als Nibbio eintritt, dem sie nun eine poetische Scene als Cleopatra vorsingt und vortragirt, was ihm wiederum Gelegenheit giebt eine von seinen Arien zu singen; endlich schließt er mit ihr einen Contract unter abenteuerlichen Bedingungen ab, wobei ein zartes Verhältniß in Aussicht gestellt wird. Die Hauptwirkung dieser heiteren Scenen beruht auf dem Karikiren und Verspotten des damals herrschenden Geschmacks in der Poesie, Composition und Gesangweise der Opera seria, und in dem Preisgeben der persönlichen Verhältnisse der Theaterhelden, indem man das Publicum hinter die Coulissen führte[1]. Das Intermezzo ist gewissermaßen die

1) Diese Elemente haben in der komischen Oper immer eine große Rolle gespielt; so ist Cimarosas Impresario in angustie, der Goethe bei

Kehrseite der Opera seria, deren ideale künstlerische Wirkung dasselbe nicht durch eine sarkastische Kritik aufzuheben sondern durch den komischen Contrast zu heben bestimmt war[2]. In der That hat die Opera buffa, auch nachdem sie selbständig geworden war, von ihrer parodischen Beziehung auf die Opera seria stets Vieles beibehalten.

Das Muster eines solchen Intermezzo für zwei Personen[3] wurde Pergoleses Serva padrona, welche zuerst in Neapel 1730 aufgeführt, nicht nur in Italien, sondern auch in Frankreich[4] und Deutschland[5] das größte Glück machte, und die Theilnahme für die ganze Gattung bei Künstlern wie beim Publicum erhöhete. Es wurde nun eine Intrigue eingeführt und eine zusammenhängende, wenn auch einfache Handlung hergestellt, auch wohl die Zahl der Personen auf drei, dann auf vier erhöhet[6]. Jemehr sich das Intermezzo in dieser Weise entwickelte, um so größer wurde aber der Uebelstand daß nun zwei selbständige Dramen Act um Act in einander verschränkt wurden und so gegen die ursprüngliche Ab-

---

seinem Aufenthalt in Rom 1787 (Werke XIX S. 360) so unterhielt, darauf gebaut; und die vielfachen Variationen vom Maestro di musica.

2) Es ist kaum nöthig darauf hinzuweisen, wie die Vereinigung des Satyrdrama mit der Tragödie bei den Griechen, der Atellanen bei den Römern trotz aller sehr großen Verschiedenheiten doch auch eine gewisse Verwandtschaft mit dieser Einrichtung hat. Ob die Tradition des Alterthums auch hier einen bestimmten Einfluß geübt habe ist mir nicht bekannt.

3) Eine nähere Angabe über ein solches Intermezzo Il filosofo e la donna findet sich A. M. Z. II S. 882 ff.

4) Grimm corresp. litt. I p. 203 f.

5) Goethe Werke XIX S. 421.

6) Goethes Scherz, List und Rache ist ein solches erweitertes Intermezzo, das, obgleich es in den Motiven und in der Behandlung ganz den Charakter der italiänischen Intermezzi bewahrt, doch nach seinem eigenen Geständniß (Werke XIX S. 421) über das Maaß derselben hinausging.

sicht das Interesse getheilt und geschwächt wurde[7]. Dies mußte zu der Selbständigkeit des Intermezzo als Opera buffa führen, an deren Stelle dann in den Zwischenacten der Opera seria regelmäßig das Ballet trat.

Gleichen Rang mit dieser hat die Opera buffa nie erlangt. Sie erhielt ihre selbständige Ausbildung auf den kleinen Neben- und Volkstheatern (teatrini) — hauptsächlich in Neapel durch Logroscino und Piccini sowie in Venedig durch Galuppi — und fand erst spät den Zugang zu den großen Theatern, so daß sie nur Ausnahmsweise, meistens zur Aushülfe, neben der Opera seria während der eigentlichen stagione sich zeigen durfte[8]. Aber im Sommer und überhaupt in den Zeiten, wo keine großen Opern gegeben wurden, ließ man sich die komischen Opern gefallen. Sie wurden nicht in der Weise wie die ernste Oper zu Exhibitionen für vollendete Gesangskunst angewendet, die Sänger und Sängerinnen waren, abgesehen von dem komischen Talent in Vortrag und Action, worauf es hier ankam, denen der Opera seria eingestandnermaßen untergeordnet, man machte an ihre

7) Rousseau (Dict. de mus. *Intermède*): Il y a des intermèdes qui sont des véritables drames comiques ou burlesques, lesquels, coupant ainsi l'intérêt par un intérêt tout différent, ballottent et tiraillent, pour ainsi dire, l'attention du spectateur en sens contraire et d'une manière très opposée au bon goût et à la raison; und (ebend. *Opéra*): Les Italiens ont enfin banni des entr'actes de leur opéra ces intermèdes comiques qu'ils y avoient insérés; genre de spectacle agréable, piquant et bien pris dans la nature, mais si déplacé dans le milieu d'une action tragique, que les deux pièces se nuisoient mutuellement, et que l'une de deux ne pouvoit jamais intéresser qu'aux dépens de l'autre. Vgl. Hiller wöch. Nachr. I S. 145 f.

8) Auf den deutschen Hoftheatern, wo die theatralische Etikette nicht so streng war wie in Italien, wurden nicht selten im Carneval eine Opera seria und eine buffa zur Abwechslung aufgeführt.

Virtuosität geringere Ansprüche. Diese äußerliche Unterordnung gewährte aber für die Ausbildung der Opera buffa unschätzbare Vortheile.

Sie überkam von jener eine feste Grundlage musikalischer Gestaltung — das Recitativ, die Arie, das Ensemble — ohne gezwungen zu sein sich den Beschränkungen, welche dort zu einem unverbrüchlichen Gesetz geworden waren, zu unterwerfen und sich innerhalb der fest erstarrten Formen zu halten. Schon die veränderte Anwendung der Singstimmen war ein großer Vortheil. Der Baß, welchen die Opera seria verworfen hatte, wurde eben deshalb der Eckstein für die Opera buffa. Schon des Gegensatzes wegen mußte der Baßsänger, da er in der Oper keinen Platz gefunden hatte, im Intermezzo um so größere Wirkung machen und wurde deshalb hier vorzugsweise begünstigt. Kam nun hinzu daß man damals fand, die Baßstimme eigne sich der Natur ihres Klanges nach vorzugsweise für das Komische, so benutzte man diesen Gewinn und bildete mit Vorliebe den Baßbuffo als den Hauptträger der komischen Effecte aus. Von ihm wurde daher außer einem ausreichenden Organ ungleich weniger eine vollendete Gesangsbildung als vielmehr eine große Volubilität der Zunge und wenn nicht Originalität so doch Gewandtheit in komischer Mimik und Action verlangt. Ferner verzichtete die Opera buffa — wenigstens in der Regel — auf die Anwendung der Castraten. Mochte dazu immerhin die Rücksicht auf äußere Mittel mitgewirkt haben — denn die Uomini wurden am theuersten bezahlt —; so mußte es doch einleuchten, daß eine Unnatur, welche bei dem conventionell idealen Charakter der Opera seria zu einer Gewohnheit hatte werden können, unerträglich sein mußte bei Darstellungen, welche das gewöhnliche Leben zum Gegenstande hatten. Damit war nicht allein die Gelegenheit der Gesangs-

virtuosität Opfer zu bringen beschränkt, sondern die Stimmen waren in ihr natürliches Verhältniß gebracht. Der Liebhaber wurde nun wie es sich gehörte dem Tenor zugewiesen und für die musikalische Darstellung überhaupt, besonders aber in den Ensemblesätzen, war eine reichere Abwechslung und die naturgemäße Gruppirung der Stimmen gewonnen.

Der in der Opera seria festgestellte Unterschied der Primarier und Secondarier wurde hier ebensowenig festgehalten als man sich in der Zahl der Sänger und Sängerinnen in ähnlicher Weise beschränkte; die bewegtere, verwickeltere Handlung verlangte bald auch mehr Darsteller. Indessen bildete sich auch hier wenn auch kein so strenges Gesetz doch eine Gewohnheitsregel. Gewöhnlich waren in einer Oper drei Frauenrollen. Von diesen pflegte eine entschieden komisch zu sein, und zwar bildete sich die Rolle der verschmitzten, schnippischen Zofe bald zu einer fest stehenden Figur der Opera buffa aus; was aber nicht hinderte daß auch andere komische Frauenrollen, keifende Alte, naive Landmädchen u. dgl. m. vorkamen. Die beiden anderen waren meistens Liebhaberinnen, auf sehr mannigfache Art charakterisirt, und zwar nicht wie die Prima und Seconda donna, eine der anderen untergeordnet, sondern durch verschiedene Charakteristik einander gegenübergestellt. Dem Tenor konnte auch eine komische Rolle gegeben werden, doch ist der Buffotenor nicht so regelmäßig und daher auch nicht so scharf ausgeprägt worden als dies beim Baßbuffo der Fall ist. Nur wenn zwei Tenore auftreten, pflegt der eine als Buffo behandelt zu werden; gewöhnlich ist der Tenor der gefühlvolle, häufig unglückliche Liebhaber, daher denn hier am meisten der Sänger hervortritt. Entschieden komisch sind die Baßpartien und namentlich sind der polternde Alte und der verschmitzte oder dumme Diener Figuren die selten fehlen; wo ein Bassist als

Liebhaber oder in ähnlicher Rolle auftritt, hat diese meistens doch einen komischen oder wenigstens jovialen Charakter.

Obgleich in der Auswahl, der Zahl[9] und Individualisirung dieser Figuren große Freiheit herrschte, so bildeten sich doch gewisse feststehende typische Züge aus, die man trotz der verschiedenen Maskirung und Gruppirung immer wiederfindet. Hierauf hatte unstreitig der Umstand großen Einfluß daß die Opera buffa sich auf dem Volkstheater ausbildete. Zwar die im Charakter, Dialect und Costum bestimmt ausgeprägten Charaktermasken der italiänischen Volkskomödie hat die Oper nicht aufgenommen, auch nicht vollkommen entsprechende Gestalten selbständig ausgebildet, allein die Analogie bleibt nichts desto weniger unverkennbar. Auch das ist eine Frucht des Bodens, auf welchem die Opera buffa gewachsen ist, daß ihre komischen Rollen stets Karikaturen sind, die durch einzelne treffende aber übertriebene Züge eine drastische Wirkung machen, aber nicht tief begründete und im Einzelnen wohl durchgeführte Charaktere. Der Art wie sie sich benehmen und äußern angemessen ist daher auch der musikalische Ausdruck[10], und es ist wohl kein Zweifel, daß der undrama-

9) Die Zahl der Personen war nicht beschränkt, ob sie gleich gewöhnlich nicht über sieben hinausging. Auch in der Eintheilung war die Opera buffa nicht gebunden; man behielt ebensowohl die ursprünglichen zwei Acte der Intermezzi bei, als man je nach der Anlage der Handlung die Oper auch in drei oder vier Acte theilte.

10) Mattei (riforma del teatro vor Metastasio opp. III p. XIX f.): Le commedie (per musica) presso di noi son piene di caratteri caricati, e la lingua specialmente Napoletana non è altro che un ammasso di espressioni caricate; non ci è aria, in cui non si esprime o il cane, o la gatta, o gli uccelli, o la ruota che gira, o il cannone che spara, e altre cose simili: quì troverete un ubbriaco, là un matto; quì un che parla e sconnetta, là un che balbutisce ec. Quelle

tische, jeder individuellen Charakteristik entbehrende Gesang der Opera seria das Hinüberschlagen ins entgegengesetzte Extrem in der Opera buffa hervorrief und begünstigte. Da man aber eine Handlung nicht wohl allein durch Karikaturen ausführen lassen konnte, da man auch nicht leicht Sänger und Sängerinnen hatte, welche alle wirklich komische Action besaßen, so wandte man in der Opera buffa auch den mezzo carattere an. In diesen Rollen wurde nun der Gesang schon mehr die Hauptsache, und wenn die eigentliche Bravur und Virtuosität als solche sich auch nur in Ausnahmefällen in der Opera buffa zeigte, so war doch dafür gesorgt daß neben dem Charakteristischen auch das rein musikalische Element gebührend vertreten war.

Mit dem Karikiren der Hauptrollen ging die Art, in welcher die Handlung aufgefaßt und durchgeführt wurde, Hand in Hand. Die ursprüngliche Anlage der Intermezzi verlangte eine leicht angelegte und lose verknüpfte Handlung; auch im Charakter der volksmäßigen Posse liegt es, daß nicht auf ein gründlich motivirtes, in allen einzelnen Zügen wohl zusammenhängendes einiges Ganze gesehen wird, sondern auf wirksame Situationen, in denen die beliebten und wohlbekannten Figuren ihr Wesen treiben können. Werden diese in hinreichender Abwechslung, lebendig und drastisch geboten, so vergißt das Publicum leicht, wie schwach der Faden ist, an welchen sie angereiht sind. In diesem Sinne sind beiweitem die meisten komischen Opernterte der Italiäner behan-

---

cose son facilissime ad esprimersi in musica (se ben gl'ignoranti le ammirano e restano attoniti) in quella maniera stessa, ch' è facile a un pittore esprimere un volto caricato: poichè comunque riesca il ritratto, basta, che vi si vegga quel lungo naso, o quel occhio losco del principale: ognuno lo conosce, ognuno giura ch' è desso.

delt, ohne einen zusammenhängenden Plan, ohne eine wirklich spannende Intrigue, ohne durchgeführte Charakterzeichnung eine Reihe von grotesk-komischen Scenen, die jede für sich betrachtet lächerlich sind, getragen durch karikaturenhafte Figuren. Dazu kam nun, daß auch die Opera buffa stets für eine bestimmte Gesellschaft gedichtet und componirt wurde, Zahl und Charakter der auftretenden Personen wie die Natur der anzubringenden Situationen also dadurch bedingt waren. Wenn der Dichter dadurch auf der einen Seite bei der Erfindung und Ausarbeitung eingeengt und beschränkt wurde, so war ihm seine Arbeit dadurch wieder sehr erleichtert, daß es nur einer geschickten Benutzung bestimmt gegebener, ihm wohlbekannter Bedingungen bedurfte, um den äußeren Erfolg sicher zu stellen[11]. Da die Opera buffa immer im Range der Opera seria nachstand, namentlich auch schlechter honorirt ward, so haben sich selten bedeutende Dichter mit ihr abgegeben; sie hat keinen Metastasio gefunden[12].

---

11) Das Recept zu dem Text einer Opera buffa, welches Arteaga (rivol. c. 15 III p. 140 ff. Th. II S. 410 ff.) einen Impresario einem Dichter mittheilen läßt, kann man im Wesentlichen in der Mehrzahl komischer Operntexte wiedererkennen.

12) Auch die Texte von Goldoni, die freilich zu den besseren gehören, sind nicht so bedeutend wie man vielleicht erwarten möchte, wie er denn auch selbst zugiebt, daß man an sie keine hohen Ansprüche machen dürfe (mem. III, 13 p. 81 f.). Bekanntlich hat Goethe (Werke XIX S. 420 f.) die komischen Operntexte der Italiäner in Schutz genommen; er führt als Beispiel das Matrimonio segreto an, sowie er auch den Rè Teodoro von Casti auszeichnet (XIX S. 355), und es ließen sich wohl auch noch andere Beispiele anführen. Goethe, der in Rom mit dem Componisten Kayser die Oper studirte, wurde wohl gewahr daß „dabei hundert Dinge zu beobachten seien, welchen der Italiäner den Sinn des Gedichts aufopfere, z. B. alle Personen in einer gewissen Folge, in einem gewissen Maaß zu beschäftigen, daß jeder Sänger Ruhepunkte habe u. s. w." (XIX S. 443 f.); er sah ein, daß der Dichter durch manche Aufopferungen dem Componisten

Mit ungleich mehr Geschick und Glück wurden die musikalischen Formen der Opera seria von genialen Componisten aus- und umgebildet. Beim Recitativ bedurfte es keiner wesentlichen Umgestaltung; die flüssigere Behandlung des Dialogs machte sich von selbst und im begleiteten Recitativ, das in der komischen Oper von nicht geringerer Bedeutung blieb, änderte sich der Charakter nur insofern komische Situationen auszudrücken waren, nicht das Wesentliche der Form. Anders verhielt es sich mit der Arie. Die Form derselben war, wie wir sahen, wesentlich aus der Aufgabe hervorgegangen dem Sänger Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kunst zu geben und hatte auf Kosten der dramatischen Bedeutung ihre feste Gestalt erhalten. Das erste Moment kam für die Opera buffa in den meisten Fällen schon aus äußeren Gründen nicht in Betracht; das letztere widersprach ihrer eigentlichsten Natur,

---

und Acteur entgegenarbeiten, daß „das Zeug, worauf gestickt werden solle, weite Fäden haben und zu einer komischen Oper absolut wie Marli gewoben sein müsse“ (XIX S. 451, vgl. Briefw. mit Zelter II S. 19). Von seinen eigenen Erfahrungen aus urtheilte er billig über Operntexte; er hat Recht, insofern er dem Operntext eine gewisse Einfachheit, die ohne Musik dünn und dürftig erscheinen würde, die Voraussetzung eines phantastischen Hingebens ähnlich wie an ein Mährchen nachsieht, beides wird durch die Musik gerechtfertigt. Allein die Mehrzahl der komischen Operntexte ist ganz zusammenhangslos und absurd, ohne Feinheit und Heiterkeit, ganz allein auf die Wirkung possenhafter Uebertreibung berechnet. Dazu können die S. 97 ff. besprochne Finta semplice und die gleich zu besprechende Finta giardiniera als Beleg dienen; das allgemeine Urtheil daß trotz der Beliebtheit der komischen Oper die Texte abscheulich seien spricht Goldoni aus (mem. III, 26 p. 154): Non vi era alcuno che conoscesse la opera comica italiana meglio di me, sapendo che da parecchi anni altro non rappresentavasi in Italia che farse, di cui la musica era eccellente, e detestabile la poesia; und ebenso auch Arteaga (a. a. O.): resteremo sorpresi nel vedere, che non havvi al mondo cosa più sguajata, più bislacca, più senza gusto (della poesia dell' opera buffa).

und grade dadurch daß sie das in der Opera seria zurückgedrängte dramatische Element wieder zur Geltung brachte, fand sie den allgemeinen Beifall. Die hergebrachte Form der Arie wird daher in der komischen Oper, abgesehen von den Fällen, wo sie dieselbe parodirt, nur insoweit angewendet, als sie Elemente der Opera seria in sich aufnimmt, namentlich in den Rollen di mezzo carattere, die mitunter für Bravursänger bestimmt waren und also auch für sie passend eingerichtet wurden. Im Allgemeinen aber erkennt sie die einzelnen Bestandtheile der Arie, die beiden geschiedenen Theile, die Wiederholung des ersten, die Passagen und die Cadenz, die Ritornelle nicht als nothwendige an und bedient sich derselben mit Freiheit. Das was der Zweitheilung der Arie zu Grunde liegt, die Gegenüberstellung von zwei ihrem Charakter wie ihrer Construction nach unterschiedenen Motiven, ist ein zu tief begründetes Bedürfniß für die künstlerische Form, als daß es hätte vernachlässigt werden können; allein man band sich nicht mehr an das bestimmte Gesetz. Anstatt jedes Motiv selbständig auszubilden, in sich abzuschließen und durch einen schroffen Abschnitt von dem andern zu trennen, suchte man vielmehr, indem man die einzelnen Motive knapper faßte und insofern ihre Selbständigkeit beschränkte, sie näher mit einander zu verbinden und ohne den Contrast aufzuheben — der ja ein Hauptmittel der komischen Wirkung ist — doch den gemeinsamen Grund hervortreten zu lassen auf welchem beide beruhen, sowohl im Allgemeinen in der gegebenen Situation und ihrer Stimmung, als besonders in der künstlerischen Auffassung und Gestaltung. Der Fortschritt, welcher hiemit gethan wurde, ist klar, indem nicht nur eine größere Freiheit und Lebendigkeit in der Bewegung, sondern die Einheit und Gliederung eines künstlerischen Organismus möglich wurde. Es ist nicht schwer in vielen Arien, die nur ein

Tempo haben, die Bestandtheile der alten Arie und den Einfluß der alten Regel deutlich zu erkennen, allein die Freiheit war gewonnen. Man band sich auch nicht mehr an die früher vorgeschriebene Ordnung der wiederkehrenden Motive, man stellte und wiederholte sie je nach Umständen, man wandte mehr als zwei Hauptmotive an, gab den Nebenmotiven mehr Bedeutung und Ausdehnung, kurz man erweiterte den Umfang der Mittel mit der Freiheit im Gebrauch derselben[13]. Sodann aber wandte man häufig die einfachere Form der Cavatine, ebenfalls in mannigfachen Modificationen, an und bediente sich wo es passend schien auch liedartiger Gesänge[14].

Diese Mannigfaltigkeit und Freiheit in der Behandlung war der Charakteristik behülflich, man benutzte dieselbe um die Individualität der Person und der Situation schärfer und bestimmter auszudrücken und setzte sie deshalb auch mit der Action in nähere Verbindung. Noch mehr trat dies Bestreben in der Behandlung der Ensembles hervor, wo man sich von den Beschränkungen der Opera seria ganz frei machte. Duetts, Terzetts und Quartetts brachte man überall an, wo die Situation es erforderte oder möglich machte, ohne sich an die in der Opera seria vorgeschriebenen Bedingungen hin-

---

13) Piccini wandte zuerst die Form des Rondo auf die Arie an, in welcher ein Hauptmotiv mehrfach wiederkehrt, so daß die Zwischensätze, welche die Wiederholungen desselben verbinden, frei behandelt werden. Diese Form, welche der hergebrachten Arienform gradezu entgegenstand, und sowohl reiche Abwechslung mannigfacher Gegensätze als Geschick und Geist in der immer erneueten Einführung des Thema entfalten ließ, fand großen Beifall und verschiedenartige Ausbildung, und wurde dann auch in die Opera seria aufgenommen (Arteaga rivol. c. 13 II p. 298 f. Th. II S. 263. Mattei rif. del teatro ver Metastasio opp. III p. XXXVII f.).

14) Man beklagte sich daß man in der Oper so viele Barcarolen zu hören bekäme, wie in unserer Zeit nach der Stummen von Portici (Arteaga a. a. O. c. 13 II p. 288. Th. II S. 254).

sichtlich der Personen und des Platzes zu kehren; das erhöhete Interesse, welches die musikalische Behandlung einer dramatischen Situation, an der mehrere Personen handelnd betheiligt waren, durch Contraste und Lebendigkeit erregte, ließ dergleichen Musikstücke mit besonderer Vorliebe behandeln und machte sie zu einem Hauptschmuck der Opera buffa[15]. Am höchsten gesteigert war die musikalisch-dramatische Charakteristik in den schon S. 108 f. besprochenen Finales, welche nicht eine Situation allein, sondern eine zusammenhängende Folge von dramatischen Scenen, in welchen die Handlung in lebendigem Fortschritt einer Katastrophe entgegengeführt ist, musikalisch darstellen. Diese Finales sind das Eigenthum der Opera buffa, hervorgegangen aus der Entwickelung des Princips, die Musik nicht als einen Schmuck dem Drama anzuheften sondern an der Darstellung des Dramatischen Theil nehmen zu lassen; der Keim, welcher in der Opera seria durch die einseitige Uebermacht der Gesangsvirtuosen sich nicht hatte entwickeln können, wurde in der Opera buffa neu belebt und weiter ausgebildet[16]. Logroscini[17] soll der erste gewesen sein, welcher das Finale einführte, aber noch in sehr einfacher Weise behandelte, indem er dem ganzen Finale

15) Galuppi hatte zuerst versucht ein Duett zu schreiben, in dem das Tempo wechselte; was dann allgemein nachgeahmt wurde (Mallin a. a. O. p. XLI f.).

16) Mattei a. a. O. p. XL. Perciò ne' teatrini la musica ordinariamente è più verisimile, perchè l'arie son lunghe [die Texte der Arien], e ci sono tanti finali, che sono specie di duetti, terzetti e quartetti di molte strofe, e non son costretti i maestri di replicar tante volte le stesse parole. Bisognerebbe dunque andar pian piano introducendo questo sistema ancora nel gran teatro.

17) Nic. Logroscino, geb. um 1700, gest. 1763, galt als der eigentliche Erfinder der komischen Oper, le dieu du genre bouffon, wie ihn Laborde (Essai III p. 198) nennt, bis Piccini ihn verdrängte.

ein Hauptmotiv zu Grunde legte, welches er in einem fortlaufenden Satz durchführte. Piccini[18] gab ihm die Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit, indem er jede Scene als einen besonderen Satz behandelte, und so eine reiche Abwechslung und wirkungsvolle Steigerung hervorbrachte. Durch diese Erweiterung und Ausbildung der Formen der dramatischen Gesangsmusik[19], welche aus einer Wiederbelebung des ihnen zu Grunde liegenden Princips hervorgegangen war und deshalb eine freie Fortentwickelung möglich machte, war der Bann der erstarrten Formel der Opera seria gebrochen. Es war nun die Aufgabe auch für diese die in der Opera buffa errungene Freiheit zu gewinnen, was dort erreicht war auf einem anderen und höheren Gebiet selbständig zur Anwendung zu bringen, es dadurch von den Zufälligkeiten zu befreien, mit welchen es durch den äußeren Entwickelungsgang der komischen Oper behaftet war, und auf eine höhere Stufe zu erheben, von wo aus eine veredelnde Wirkung auf die Opera buffa nicht ausbleiben konnte. Wir werden später sehen, auf welchem Wege und inwieweit dies erreicht wurde.

Allerdings mußten manche schon berührte Mängel, die aus äußeren Verhältnissen hervorgegangen zunächst die Texte betrafen, auch die Musik berühren. Je mehr dieselbe sich den charakteristischen Ausdruck der dramatischen Situation ange-

---

18) Chöre wurden in der Opera buffa fast gar nicht angewandt, und wo es etwa geschah, traten sie nicht bedeutend hervor; manche Ensemblesätze wurden aber in ähnlicher Weise behandelt wie die Chöre der Opera seria.

19) Piccinis Cecchina oder La buona figliuola (S. 169) hatte zuerst im Jahr 1761 in Rom, dann auf allen italiänischen Bühnen einen solchen Erfolg gehabt, daß sie, ähnlich wie die Serva padrona für das Intermezzo, den Zeitpunkt bezeichnen kann, wo die Opera buffa als eine bestimmte Kunstgattung anerkannt ist.

legen sein ließ, um so mehr mußte sie durch karikirte Charaktere und possenhafte Situationen ebenfalls heruntergezogen werden. In der That bildete sich auch namentlich für die eigentlichen Buffopartien eine Gewohnheit komischer Effecte aus, die zum Theil einer niedrigen Sphäre angehörten. Dahin ist z. B. der lange Zeit übliche Spaß zu rechnen, alle möglichen Naturlaute nachzuahmen, das rasche Sprechen und manches Andere, das nur allmählich verwischt oder veredelt ist. Hier war nun die strenge Schulung der Opera seria, von welcher die Opera buffa ausging und sich nur schrittweise entfernte, von heilsamem Einfluß, indem sie verhinderte, daß man nicht um der komischen Charakteristik einseitig zu genügen, alle Form aufgab und eine vollständige Willkühr eintreten ließ. Erscheint doch bei der Betrachtung jener älteren komischen Opern für einen heutigen Beobachter die Gesetzmäßigkeit ihrer Formen auffallender als die Freiheit in der Handhabung derselben, welche erst im Zusammenhang der Ausbildung der Oper überhaupt klar hervortritt. Sodann wirkte auch die einseitige Richtung, welche die Opera seria auf die Gesangskunst genommen hatte, insofern günstig ein, daß auch für die komische Oper als oberster Grundsatz, der sich von selbst verstand, festgehalten wurde, daß in der Musik und vor Allem im Gesang das Wesen der Oper beruhe, und von der naturgemäßen Gestaltung dieser Elemente die Wirkung derselben ausgehen müsse. Vergegenwärtigt man sich endlich den Standpunkt der Componisten, deren Bildung auf musikalischer Schule und Tüchtigkeit beruhte, und den angebornen Sinn der Italiäner für formale Schönheit, so wird es begreiflich daß die Opera buffa trotz mancher Auswüchse doch zu einem musikalischen Kunstwerk erwuchs[20], das durch

20) Außer Logroscini, Galuppi, Piccini sind von den S. 244 ge-

geniale Erfindung, geistreiche und geschmackvolle Ausführung die ältere Schwester übertraf, und sie auch in der Neigung des Publicums weit überflügelte[21].

Die freiere Ausbildung kam auch der Instrumentalpartie zu Gute[22]. Da die Sänger in der Opera buffa nicht so absolut herrschten, war es gestattet der Instrumentalmusik einen

---

nannten Componisten hier besonders zu nennen Pietro Guglielmi (1727—1804), Pasq. Anfossi (1736—1797), Giov. Paisiello (1741—1816), Domen. Cimarosa (1754—1801); obgleich die Mehrzahl der dramatischen Componisten sich auch in der Opera buffa versucht hat.

21) Arteaga, nachdem er auseinandergesetzt hat, daß die komische Oper dem Dichter, Componisten und Darsteller freieren Spielraum giebt, weil sie größere Mannigfaltigkeit von Charakteren darbietet, weil diese dem wirklichen Leben entnommen und leichter auszuführen sind, weil deshalb auch ein größerer Reichthum an musikalischen Motiven sich bietet und die Natürlichkeit der Darstellung dem Sänger verwehrt, sich in virtuosenmäßigen Künsteleien zu verlieren, fährt fort (a. a. O. c. 15 III p. 138 ff. Th. II S. 409 f.): E questa è la cagione per cui la musica delle opere buffe è, generalmente parlando, in migliore stato in Italia che la musica seria, e perchè per un motivo di quest' ultimo genere che si senta composta con qualche novità e caratterizato a dovere, se ne trovano dieci nella musica buffa. Mossi da tali ragioni vi sono di quelli, che preferiscono ed amano e mostrano di pregiare assai più la commedia musicale che la tragedia. E a dirne il vero — riflettendo ai presocchè incorrigibili abusi dell' opera seria e alla maggiore verità di natura e varietà di espressione che somministra l'opera buffa, concederò volontieri, che non deve tacciarsi di stravaganza o di cattivo gusto chiunque sopra di quella a questa dasse la preferenza.

22) Burney Reise I S. 229: „Auch Piccini wird beschuldigt daß er die Instrumente so übermäßig beschäftigt, daß kein Notenschreiber in Italien eine von seinen Opern abschreiben lassen will, ohne sich eine Zechine mehr bezahlen zu lassen, als er für jedes anderen Componisten Opern bekömmt. Allein bei den komischen Opern muß er gewöhnlich für schlechte Stimmen schreiben und müssen die Instrumente also die beste Wirkung thun; und freilich kommt in dergleichen Dramen soviel Zank und Lärm

selbständigen Antheil an der Charakteristik zu gewähren, und die Natur der darzustellenden Situationen machte es oft wünschenswerth das Orchester sogar in den Vordergrund zu stellen z. B. bei dem häufig vorkommenden parlando, wo den Instrumenten der Ausdruck der Grundstimmung zugewiesen wird, während die Singstimme in freierer Bewegung die individuelle Charakteristik übernimmt. Bei solcher Verwendung mußte nicht allein das Orchester reicher, mannigfaltiger ausgebildet, sondern allmählich zu einer Selbständigkeit entwickelt werden, welche es fähig machte, der raschen Beweglichkeit der handelnden Personen zu folgen und zugleich die feste Grundlage für die bunte Mannigfaltigkeit zu bilden, ohne welche eine künstlerische Einheit nicht möglich ist.

Die überlieferte Form der Ouverture in drei Sätzen blieb ebenfalls nicht mehr die maßgebende, obgleich man dieselbe auch hier anwendete; daneben schrieb man auch zweitheilige Symphonien, und sehr häufig diente ein Allegrosatz, der dann etwas weiter ausgeführt war, als Instrumentaleinleitung.

18.

Die komische Oper, welche Mozart für das Theater in München zum Carneval 1775 — zwei Jahr nach dem Lucio Silla — componirte, war La finta giardiniera. Der Text, welchen Anfossi bereits componirt hatte[1], gehört zu den elen-

---

vor, daß man sie nothwendig durch die Instrumente kräftig ausdrücken muß." Heutzutage erscheint eine solche überladene Partitur freilich unbeschreiblich dürftig.

1) Anfossi hatte in Rom mit seiner Incognita perseguitata im Jahr 1773 außerordentliches Glück gemacht und wurde von Piccinis Gegnern diesem gegenüber in einer Weise begünstigt, daß dessen Oper im Jahr 1774 ausgepfiffen wurde, während Anfossis Finta giardiniera den größten Bei-

desten die es giebt[2]. Die Handlung ist unverständig und verworren, die handelnden Personen fast sämmtlich Karikaturen[3]; es ist nur darauf angelegt eine Anzahl Situationen herbeizuführen, bei denen gelacht werden kann.

Die Marchese Violante Onesti ist von ihrem Geliebten Conte Belfiore in einem Anfall von Eifersucht verwundet worden und da er sie getödtet zu haben glaubt, flieht er. Verkleidet macht sie sich mit einem treuen Diener Roberto auf ihn zu suchen; beide treten als Gärtner bei Don Anchise, Podesta von Lagonero, in Dienste, sie unter dem Namen Sandrina, er als Nardo. Der Podesta verliebt sich

---

fall fand. — Bei Fétis wird übrigens auch unter Piccinis Opern eine Finta giardiniera angeführt.

2) Sonnleithner, der für seinen Aufsatz über diese Oper (Cäcilia XXV S. 65 ff.) den italiänischen Text nicht benutzen, daher auch den Gang der Handlung nicht überall richtig errathen konnte, hat später das für die Aufführung der Anfossischen Oper in Wien 1775 gedruckte Buch erhalten und es mir gütigst mitgetheilt.

3) Das Personenverzeichniß lautet:

Don *Anchise* Podestà di Lagonero, amante di Sandrina.	Tenore
La Marchese *Violante Onesti*, amante del Contino Belfiore, creduta morta, sotto nome di *Sandrina* in abito da giardiniera.	Soprano
Il Contino *Belfiore*, primo amante di Violante ed ora di Arminda.	Tenore
Arminda, gentildonna Milanese, prima amante del Cav. Ramiro ed ora promessa sposa al Contino Belfiore.	Soprano
Il Cavaliere *Ramiro*, amante di Arminda dalla stessa abbandonato.	Soprano
Serpetta, Cameriera del Podestà inamorata del medesimo.	Soprano
Roberto, Servo di Violante, che si finge suo cugino sotto nome di *Nardo* in abito di giardiniero, amante di Serpetta, da lei non corrisposto.	Basso

in die schöne Gärtnerin und vernachlässigt die Zofe Serpetta, welcher er früher den Hof gemacht hat, und um deren Gunst sich nun Nardo vergeblich bemüht; die beiden fremden Eindringlinge sind ihr gleich verhaßt. Bei Don Anchise hält sich als Gast Ramiro auf, früher ein begünstigter Liebhaber Armindas, einer Nichte von Don Anchise, welche ihn aber verabschiedet hat um sich mit Belfiore zu verloben.

Beim Beginn der Oper sind die Bewohner von Lagonero in voller Thätigkeit den Garten zum Empfang der Verlobten, deren Ankunft man erwartet, zu schmücken; die verschiedenen Gefühle der Einzelnen, ihre Sympathien und Antipathien sprechen sich dabei aus. Nachdem Ramiro dem Podesta gestanden daß eine unglückliche Liebe ihn quäle verläßt er ihn; dieser heißt Nardo und Serpetta sich entfernen um mit Sandrina allein zu bleiben und ihr eine Liebeserklärung zu machen, welcher sie auszuweichen sucht, indeß Serpetta sie immer von Neuem stört; dies giebt zu einer komischen Arie des Podesta Veranlassung. Darauf erklärt Sandrina dem Nardo, sie wolle um den Bewerbungen des Podesta zu entgehen diesen Ort verlassen und beklagt sich über die Untreue der Männer, Ramiro der dazukommt beklagt sich über die Untreue der Frauen, und Nardo über die Hartherzigkeit Serpettas. — Arminda, die so eben angelangt ist, läßt den Podesta und Serpetta ihre Launen empfinden, als Conte Belfiore eintritt, sie als Braut begrüßt und sich wie ein affectirter eitler Geck beträgt, während sie ihm auseinandersetzt, daß sie heftig und launisch sei und ihn mißhandeln werde, was er wohl zufrieden ist, und dem Podesta eine närrische Rede hält von seinem Adel, seinem Reichthum, seiner Schönheit, seinen Eroberungen und seiner Liebe zu Arminda. Nachdem dann Serpetta und Nardo sich gezankt, sehen wir Sandrina im Garten beschäftigt. Arminda, welche sie dort findet, er=

zählt ihr daß sie den Conte Belfiore heirathen werde: vor Schreck wird Sandrina ohnmächtig. Arminda ruft Belfiore zu Hülfe und überläßt ihm die bewußtlose Sandrina um ihr Riechfläschchen zu holen; als sie zurückkommt, tritt grade Ramiro dazu, die vier Liebenden erkennen einander und gerathen in die äußerste Bestürzung, über welche der herbeikommende Podesta vergebens Aufschluß verlangt, indem alle abgehen und ihn allein lassen. Ehe er sich von seiner Verwunderung erholt, erzählt ihm Serpetta um ihn eifersüchtig zu machen, daß sie Belfiore mit Sandrina in zärtlicher Unterhaltung gesehen habe und er zieht sich zurück um sie zu beobachten. Belfiore sucht Sandrina das Geständniß zu entlocken daß sie Violante sei, sie läugnet es anfangs, dann vergißt sie sich und macht ihm wegen seiner Untreue Vorwürfe. Als er ihr darauf reuevoll zu Füßen fällt, kommt Arminda mit Ramiro dazu, alle stürzen herbei, überhäufen ihn und Sandrina mit Vorwürfen und in der allgemeinen Verwirrung schließt der Act.

Der zweite Act beginnt damit daß Ramiro Arminda wegen ihrer Untreue Vorwürfe macht, und diese Belfiore wegen der seinigen; dann treibt Serpetta mit Nardo ihren Spott. Sandrina, welche gegen ihren Willen Belfiore noch liebt, wird von ihm im Garten überrascht, vergißt sich und überhäuft ihn mit Vorwürfen; als er darauf voll Reue fleht, daß sie ihm ihre Liebe wieder schenken möge, besinnt sie sich und erklärt ihm, sie habe Violante gekannt, deren Gefühle sie ihm geäußert habe. Ganz verwirrt macht er ihr zärtliche Entschuldigungen und will ihr die Hand küssen, erfaßt aber die des Podesta, der lauschend herangeschlichen ist, und geht bestürzt ab. Dieser macht nun Sandrina erst Vorwürfe, darauf eine förmliche Liebeserklärung, der sie mit Mühe auszuweichen sucht. Ramiro kommt mit einem Brief, in welchem Belfiore

als Mörder der Marchese Onesti angezeigt wird und fordert den Podesta als obrigkeitliche Person auf Untersuchung anzustellen; zum großen Verdruß Armindas erklärt dieser die Hochzeit für aufgeschoben; Ramiro schöpft für sich neue Hoffnung. Der Podesta nimmt nun Belfiore ins Verhör, der trotz der Einflüsterungen Armindas und Serpettas sich in seinen Aussagen verwirrt und den äußersten Verdacht auf sich zieht; da erscheint Sandrina und erklärt, sie sei die Marchese Violante, die nur verwundet aber nicht getödtet worden sei. Man glaubt ihr nicht und verhöhnt sie, und als sie mit Belfiore allein ist und dieser entzückt ihr von Neuem seine Liebe erklären will, sagt sie ihm, sie sei nicht Violante, sondern habe im Vertrauen auf ihre Aehnlichkeit mit ihr sich für sie ausgegeben um ihn zu retten. Er bleibt allein, ganz verwirrt und bestürzt verliert er die Besinnung und fängt an wirklich zu deliriren, kommt aber doch noch wieder zu sich. Dem Podesta und Ramiro berichtet darauf Serpetta, daß Sandrina entflohen sei, verräth aber, als jene fortgeeilt sind um sie aufzusuchen, vor dem lauschenden Nardo, daß Arminda sie an einen einsamen verborgenen Platz im nahen Walde habe bringen lassen, um zu verhindern, daß sie ihre Hochzeit mit Belfiore störe. — Hier sehen wir dann Sandrina, im Finstern allein gelassen, in Noth und Verzweiflung. Hinter einander kommen darauf Belfiore von Nardo geführt und der Podesta um Sandrina zu suchen, Arminda und Serpetta um sich zu überzeugen daß sie dort hingebracht ist; im Dunkeln geräth der Podesta an Arminda, Belfiore an Serpetta, beide in der Meinung mit Sandrina zu reden, welche Nardo der sich ihr nähert mit Freuden erkennt — da kommt Ramiro, der Alles aufbietet Belfiore die Hand Armindas zu entreißen, mit Fackeln. Als die Gesellschaft sich erkennt, ist anfangs große Verlegenheit, dann bricht alles in Schelten und Vorwürfe aus; Sandrina

ist darüber wie Belfiore vom Verstand gekommen, beide bilden sich erst ein Hirten zu sein und singen zwischen dem allgemeinen Lärm verliebte Pastorale, dann glaubt sie Medusa, er Hercules zu sein, zuletzt wollen sie vor Vergnügen tanzen, während die Anderen vor Zorn und Erstaunen außer sich sind.

Im dritten Act wird Nardo wiederum von Serpetta verspottet, dann bedrängen ihn Belfiore und Sandrina, welche in ihrem Wahnsinn ihn zum Gegenstand leidenschaftlicher Liebe machen, und denen er mit Mühe durch List entflieht. Der Podesta hat hierauf von Serpetta zu leiden, die er abweist, von Arminda, welche mit Belfiore vermählt sein will und von Ramiro, der Armindas Hand verlangt, worauf sie ihm von Neuem erklärt, daß sie ihn verabscheue. — Im Garten sind Belfiore und Sandrina eingeschlafen und erwachen unter den Tönen einer sanften Musik von ihrem Wahnsinn geheilt; sie erkennen sich und nach einigem Widerstreben giebt sie seinen erneueten Liebesanträgen Gehör. Auf diese Nachricht entschließen sich Arminda dem Ramiro und Serpetta dem Nardo ihre Hand zu reichen und nur der Podesta bleibt allein zurück.

Es kostet Mühe dieser ungeschickt an einander gehängten Reihe von Scenen zu folgen, aus denen keine zusammenhängende Handlung zu Stande kommt, und wenn man dazu nimmt, daß die einzelnen Figuren ohne Charakter sind, der Dialog ohne Witz und Geist, und sehr selten eine Situation eigentlich komisch ist, so wird man diesen Text als einen sprechenden Beleg für die allgemeine Klage ansehen, daß in den komischen Opern weder eine verständige Handlung noch ein unterhaltender Text zu finden sei, sondern alles meist auf untergeordnete Spaßmacherei hinauslaufe. Der Componist mußte Viel leisten, der einen solchen Text über Wasser halten wollte.

Von Mozarts Originalpartitur sind nur noch der zweite und dritte Act vorhanden, der erste ist verloren[4]. Nun ist diese Oper aber später deutsch bearbeitet worden; der deutsche Text ist in der Originalpartitur von Leop. Mozart untergelegt, der auch hie und da der Declamation wegen kleine Veränderungen in den Noten vorgenommen hat[5]. Daß Wolfgang dieser Bearbeitung aber nicht fremd geblieben war erkennt man daraus, daß auf besonderen Blättern die begleiteten Recitative, welche in der deutschen Oper beibehalten wurden, von seiner Hand umgeschrieben beiliegen[6]. Wann diese Bearbeitung vorgenommen und wer der Uebersetzer ist habe ich nicht mit Sicherheit herausbringen können. Sie wurde in dieser Gestalt unter dem Titel Das verstellte Gärtnermädchen im Jahr 1789 in Frankfurt aufgeführt, wie man richtig angiebt[7]. Daß aber die Bearbeitung damals erst vorgenommen worden sei, wäre schon deshalb sehr unwahrscheinlich, weil Mozart in der Zeit schwerlich eine Jugendarbeit ohne erhebliche Veränderungen auf die Bühne gebracht

4) André Verz. 36. Es sind zwei Bände von zusammen 326 Seiten. Eine Abschrift der italiänischen Partitur ist nicht bekannt, daher sind die Recitative des ersten Acts nicht mehr vorhanden.

5) Davon zu unterscheiden sind manche Kürzungen sowohl in den Recitativen als in einigen Arien (n. 13. 17. 19. 25), welche zum Behuf der ersten Aufführung in München gemacht und durch derbe Röthelstriche und Verklebungen bezeichnet sind, für welche auch der Dialog einer Scene in abgekürzter Form von Mozart neu componirt ist. In die deutsche Bearbeitung sind die abgekürzten Arien aufgenommen, eine Arie aber (n. 20), welcher mit Röthel „bleibt aus" beigeschrieben ist, ist dort nicht weggelassen.

6) Die deutschen Stichwörter — denn an die Stelle des Seccorecitativs trat gesprochener Dialog — sind von einer dritten Hand eingetragen.

7) Im Theaterkalender auf das Jahr 1790 S. 93 ist unter den vom November 1788 bis dahin 1789 in Frankfurt neu einstudirten Stücken aufgeführt Das verstellte Gärtner-Mädchen, Oper aus dem Italiänischen, Musik von Mozart.

hätte; da Leop. Mozart, welcher 1787 starb, den Text geschrieben hat, muß die Bearbeitung älter sein. Dies findet nun seine Bestätigung dadurch, daß in Reichardts Theaterkalender, welcher eine Uebersicht der für die Bühne arbeitenden Tonkünstler und ihrer Werke giebt, bereits im Jahrgang 1781 unter Mozarts Werken die Operette Die verstellte Gärtnerin angeführt wird[8]; sie muß also damals schon irgendwo gegeben oder wenigstens ihre Existenz bekannt gewesen sein. Da sie im Theaterkalender von 1779 noch nicht angeführt ist, so darf man vermuthen, daß die Bearbeitung nach Mozarts Rückkehr aus Paris in Salzburg vorgenommen wurde; wir werden sehen, daß er damals mit mancherlei Arbeiten für die deutsche Oper beschäftigt war, bei denen er sowohl Manheim als Wien im Auge hatte. Wahrscheinlich wird Schachtner der Bearbeiter gewesen sein; die Uebersetzung ist schwerfällig und plump, wie man sie ihm wohl zutrauen kann. Die Partitur dieser deutschen Bearbeitung hat sich in Abschriften erhalten[9] und es ist ein vollständiger Klavierauszug derselben gedruckt[10].

---

8) Es ist charakteristisch daß in allen Jahrgängen dieses Theaterkalenders von 1779 bis 1791, wo Mozart schon als Componist des Figaro und Don Juan genannt wird, er stets aufgeführt wird: „Mozard .... Kapellmeister in Salzburg" worauf die Angabe der Opern folgt. Es ist möglich daß diese Artikel zu dem S. 11 berührten Irrthum Gerbers mit Veranlassung gegeben haben. Dagegen erscheint in demselben Theaterkalender seit dem Jahr 1797 unter den lebenden Tonkünstlern „Leopold Mozart, Kapellmeister in Salzburg, Vater des verstorbenen Mozart."

9) Eine derselben, welche Sonnleithner benutzt hat, befindet sich im Archiv der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, eine zweite, ehemals im Besitz von Heckel in Mannheim, habe ich ebenfalls in Händen gehabt.

10) Die Gärtnerin aus Liebe, Oper in drei Aufzügen von W. A. Mozart, in vollständigem Clavierauszug. Mannheim, K. F. Heckel. [1829]. — Ich finde auch einen alten, wahrscheinlich unvollständigen Kla=

Hier ergiebt sich aber ein Problem. Mir liegt die Abschrift einer Partitur des ersten Actes vor, welche leider im Anfange des Finales abbricht [11]. Hier sind nicht allein an die Stelle der italiänischen Namen deutsche gesetzt [12], sondern es ist ein anderer deutscher Text untergelegt [13]. Auch in der Musik sind Veränderungen vorgenommen. Bei einigen Arien (n. 2. 3. 5. 7) ist das Ritornell gekürzt, bei einer (n. 10) vor dem Eintritt des $^3/_8$ eine Kürzung vorgenommen; dagegen finden sich in einer andern (n. 7) vor dem Schluß (S. 55, Syst. 4, nach Tact 5) 17 Tacte, die in jener Bearbeitung fehlen, und in der folgenden (n. 8) ist eine längere Stelle (S. 62, Syst. 4, Tact 3 bis S. 63, Syst. 4, Tact 5) ganz verändert. Viel erheblicher aber sind die Abweichungen der Instrumentation. Diese ist bei allen Nummern mit Ausnahme von n. 9 verstärkt worden. Bei der Ouverture und Introduction, der Arie n. 8 und dem Finale ist das vollständige Orchester angewandt, wie es Mozart nur in der letzten Zeit

vierauszug erwähnt, der in Leipzig erschienen sein soll, habe denselben aber nicht zu Gesicht bekommen.

11) Sie gehört Hrn. Director Franz Hauser in München, der mir mit gewohnter Güte ihren Gebrauch verstattet hat.

12) Es sind folgende Personen:

Gouverneur	Podestà
Röschen-Juliane	Sandrina-Violante
Graf	Contino
Agnese	Arminda
Grimaldi	Ramiro
Friederike	Serpetta
Philipp	Nardo.

13) Diese Uebersetzung ist in mancher Hinsicht besser als die andere, obgleich auch sie noch viel zu wünschen läßt. Uebrigens ist sie offenbar nach dem italiänischen Original gemacht und nicht bloß eine Verbesserung der alten Uebersetzung.

gebrauchte, auch bei den übrigen Nummern sind mehrfach Blasinstrumente zusammengestellt, namentlich die Clarinetten häufig gebraucht, wie es Mozart damals so wenig als Andere zu thun pflegten. Hier fragt es sich nun, ob eine von Mozart später vorgenommene Umarbeitung vorliegt, oder der Versuch eines Anderen Mozarts Musik durch reichere Instrumentation aufzuhelfen[14]. Gegen die erstere Annahme spricht, daß in Mozarts eigenhändigem sehr sorgfältigem Cataloge seiner Arbeiten von 1784—1791 diese Bearbeitung nicht erwähnt ist, und noch mehr die Beschaffenheit derselben. Die Erweiterung der Instrumentation ist nicht ohne Geschick und insofern mit einer gewissen Freiheit gemacht, als den zugesetzten Blasinstrumenten hie und da selbständige Motive und Figuren gegeben worden sind, welche zu dem ursprünglich Gegebenen hinzuerfunden sind; allein diese sind nicht nur im Ganzen unbedeutend, sondern es ist sorgfältig darauf geachtet, daß die ursprüngliche Instrumentation nirgends wesentlich dabei verändert werde. Es ist aber nicht denkbar, daß Mozart bei der Ueberarbeitung eines eigenen Werks sich nicht einmal die Freiheit genommen haben sollte, mit welcher er bei der Instrumentation Händelscher Oratorien verfuhr, um das was er früher geschrieben hatte ängstlich zu respectiren; es ist ebenso unwahrscheinlich daß er, wenn er die Instrumentation völlig umarbeitete, nicht das ganze Werk wieder

14) Wenn Jemand vermuthen möchte, jene oben erwähnten Abschriften seien im ersten Act unvollständig, so wird das dadurch widerlegt, daß sie in den beiden letzten Acten mit der Originalpartitur übereinstimmen, man also auch für den ersten Act dasselbe vorauszusetzen berechtigt ist. Für die Finales ließe sich etwa annehmen, daß die Blasinstrumente auf Beiblättern geschrieben gewesen und diese dann verloren gegangen wären — was nicht selten geschehen ist — allein dies würde doch keine Anwendung auf andere Nummern leiden, wo sogar mehrere Systeme unbeschrieben geblieben sind.

vorgenommen und einer durchgreifenden Reform, namentlich durch Kürzung, unterzogen haben sollte, da wir wissen, daß er in späteren Jahren eine strenge Selbstkritik übte[15].

Wenn man sich vergegenwärtigt, was über das Verhältniß der Opera buffa zur Opera seria im Allgemeinen gesagt worden ist, wie schon in der ersten komischen Oper Mozarts sein Talent für Alles das, worauf es bei dieser hauptsächlich ankam, so entschieden sich ausspricht, endlich daß zwischen der letzten Opera seria und der Finta giardiniera mehrere Jahre liegen, welche in dieser Zeit der Entwickelung von keiner geringen Bedeutung sind, so wird man nicht überrascht sein, wenn diese Oper nicht allein in der Sicherheit der formalen Behandlung sondern durch Originalität und Kraft der Erfindung, durch lebendige Charakteristik einen unvergleichlich höheren Rang einnimmt als die bisher betrachteten.

Von den sieben handelnden Personen, welche alle mit sicherer Hand in festen Umrissen gezeichnet sind und jede ihre Individualität treu bewahren, sind nicht alle komische Charaktere[16].

Die Partie des Ramiro, welche für einen Castraten geschrieben ist und schon dadurch auf die Opera seria hinweist, hat einen durchaus ernsten Charakter: es ist der gefühlvolle, leidenschaftlich aber unglücklich Liebende, der nur dadurch ko-

15) Es wäre sehr zu wünschen daß durch weitere Nachforschungen z. B. in Theaterarchiven womöglich das vollständige Material ermittelt würde um diese Fragen zu sicherer Entscheidung zu bringen.

16) Es ist leider nicht gelungen, trotz der sorgfältigen Nachforschungen, welche Kapellmeister Lachner und Professor Maier im Theaterarchiv wie in der königl. Bibliothek angestellt haben, über die Aufführung in München etwas Näheres zu ermitteln, namentlich auch nicht die Besetzung der Rollen in Erfahrung zu bringen, da nicht einmal ein Textbuch aus damaliger Zeit aufzutreiben war.

misch wird, daß er trotz der schlechten Behandlung, welche ihm von Arminda widerfährt, unermüdlich in seiner Neigung bleibt, immer von Neuem zürnt und hofft. Von diesem Contrast, welcher in der Situation liegt, ist in die musikalische Charakteristik nichts aufgenommen. Am bestimmtesten ist sein Charakter in den beiden Arien n. 18. 25 ausgesprochen. Die erste ist eine Cavatine, welche auf eine einfach schöne Weise das Gefühl der hoffenden treuen Liebe ausdrückt, voll Innigkeit und wahrer Empfindung; die zweite eine leidenschaftlich bewegte Arie, in welcher der Unwille über die treulose Geliebte sich ausspricht, zwar sehr unruhig und bewegt, — was durch die lebhaft accentuirte Declamation wie durch die rasch wechselnde, zum Theil in frappanten Uebergängen fortschreitende Harmonie ausgedrückt wird — aber doch mit einer Mäßigung des Pathos, welche auf der richtigen Erwägung beruht, daß in einem solchen Charakter auch die Leidenschaft nicht so gewaltsam auflodert, daß sie Alles um sich her verzehrt. Am ruhigsten gehalten ist Ramiros erste Arie (n. 2), in welcher er die Betrachtung anstellt, daß ein von einer unglücklichen Liebe kaum Geheilter sich vor neuer Verlockung zurückzieht; er hat die treulose Geliebte noch nicht wiedergesehen, deren Anblick ihn nachher über dem Verlangen sie zu besitzen Alles vergessen macht. So ist in diesen Arien eine durchaus folgerichtig gesteigerte Entwickelung eines bestimmten Charakters gegeben. Ohne Zweifel gab die Eigenthümlichkeit des Sängers zu der individuellen Gestaltung der vom Dichter gelieferten Grundzüge bestimmende Veranlassung; allein darin bewährt sich eben der Künstler, wenn er Bedingungen der Art zu Gesetzen macht, nach welchen mit innerer Nothwendigkeit ein in sich einiges Kunstwerk sich entwickelt. Aus jenen äußeren Umständen geht es auch hervor, daß die Arien des Ramiro der alten Form am nächsten stehen und

durch Passagen am meisten für den Sänger sorgen. Besonders gilt dies von der ersten Arie, die im ganzen Zuschnitt an die Bravurarie erinnert, der auch die langen Ritornelle nicht fehlen; doch sieht man auch in den übrigen wohl die Anlage eines breitgehaltenen ersten Theils, der nach einem Mittelsatz wiederholt wird. Aber nicht allein ist diese Wiederholung keine stricte — es treten dabei vielmehr manche Modificationen ein —, sondern dieser Haupttheil ist in seinen einzelnen Bestandtheilen reicher, freier und organischer gegliedert; besonders aber ist der Abschnitt, welcher den eigentlichen Mittelsatz vertritt, nicht mehr als ein Fremdartiges, absolut Contrastirendes angefügt, sondern obgleich er einen bestimmt ausgesprochenen Gegensatz bildet, ordnet er sich als ein zum Ganzen gehöriger Theil demselben ein. Das feine Gefühl und die Kunst, mit welcher er eingeführt, dann in einer Weise behandelt wird, welche darauf hinweist, daß er den völligen Abschluß nicht zu geben sondern nur vorzubereiten bestimmt ist, endlich wieder ins Hauptthema zurückleitet, verläugnen sich in keiner Arie dieser Oper völlig, und hierin ist ein Fortschritt gegen die früheren unverkennbar, in denen eine gewisse Unbeholfenheit, welche den Zwang der überlieferten Form nicht zu überwinden weiß, grade in dieser Hinsicht wahrzunehmen ist.

Dem Ramiro steht wie der Anlage des Textbuches so auch der musikalischen Ausbildung nach Arminda am nächsten[17]. Sie ist als ein stolzes, hochfahrendes, leidenschaftliches Mädchen, die indem sie den treuen Liebhaber empörend

---

17) Siccome l'amore è il regno delle donne, sagt der Impresario bei Arteaga (riv. del teatro c. 15 III p. 147. Th. II S. 416), e l'anima del teatro così v' avvisarete di fare, che il primo uomo sia innamorato della prima donna e il secondo della seconda.

mißhandelt und einem anderen nachläuft, dem sie die Treulosigkeit, welche sie selbst begeht, aufs heftigste vorwirft, nicht komisch, kaum lächerlich, sondern widerwärtig wird. Die musikalische Charakteristik hat in die erste Arie (n. 7) hauptsächlich dadurch ein komisches Element gebracht, daß sie die Heftigkeit als Hastigkeit auffaßt; allerdings wird die adliche Dame dadurch der Soubrette näher gebracht, allein der Text stellt sie gradezu gemein dar und hat es dem Componisten dadurch unmöglich gemacht, dem eingebildeten Stolz des vornehmen Fräuleins die komische Seite abzugewinnen [18]. Die zweite Arie (n. 13), in welcher sie dem Contino mit der Rache für seine Untreue droht, ist durchaus pathetisch gehalten, und zwar ist in der Musik, während die Ausdrücke des Textes fast roh sind, ein karikirter Ausdruck des Pathetischen, der an Parodie streift, wie auch die Form und Behandlung der Arie der Weise der Opera seria nahe steht, so daß bei angemessenem Vortrag diese Arie allerdings damals eine komische Wirkung machen konnte, während heute mehr das Altmodische hervortritt. Daß diese Partie von aller Bravur frei geblieben

---

18) Der Text lautet:

Si promette facilmente
dagl' amanti d'oggidì;
e la semplice zitella
se lo crede poverella
e si fida a dir di sì;
io però non fò così.
Patti chiari e patti schietti,
pria di dirvi sì o nò.
Voi sarete l'idol mio,
il mio ben, la mia speranza;
ma se mai, com' è l'usanza,
mi mancaste, m'ingannaste,
io le mani adoprerò.

ist, die man nach dem Zuschnitt dieser Arien erwarten möchte, war wohl in der Eigenthümlichkeit der Sängerin begründet, an welche überhaupt keine besonderen Ansprüche weder hinsichtlich des Umfangs noch der Ausbildung der Stimme gemacht werden, und die wohl ohne Zweifel eine Seconda donna war.

Eigenthümlich ist die Rolle der Sandrina. Komisch ist sie weder ursprünglich noch wird sie es durch die Situationen. Sie ist eine unglücklich Liebende, von tiefem und feinem Gefühl, gekränkt und betrogen, durch widrige Schicksale zur Verstellung gezwungen; die Verlegenheiten, in welche sie durch die Verkleidung geräth, sind ebenfalls nicht lächerlich, sondern peinlich, und nehmen Theilnahme und Mitleid in Anspruch. Man liebte es damals, in die Opera buffa Personen und Situationen einzuführen, welche an sich geeignet waren ein tragisches Interesse zu erregen, ohne daß man darum besorgt war, diese verschiedenartigen Elemente mit einander in Einklang zu bringen [19]. So tritt die Hauptscene der Sandrina am Ende des zweiten Acts vollständig aus dem eigentlichen Bereich der Opera buffa heraus. Sie ist im öden finstern Wald allein zurückgelassen und weiß sich in ihrer Noth keinen Rath; ihr Rufen um Hülfe,

19) Arteaga läßt den Impresario zum Dichter der komischen Oper sagen (riv. del teatro 15 III p. 143. Th. II S. 412 f.): Non vorrei che il dramma fosse intieramente serio, perchè vi vorebbono troppe spese, nè tampoco buffo del tutto, perchè si confonderebbe colle opere dozzinali. Vorrei che fosse di mezzo carattere (lo che in sostanza vuol dire, che non abbia alcuno), che facesse piangere e ridere allo stesso tempo, che il giocoso entrasse in una lega, che mai non ha avuta col patetico, che ad un' aria appassionata tenesse dietro una di trambusto, e che aprisse campo di sua abilità alla virtuosa Pelosini, che spicca nel tenero, e virtuoso Guaccharelli, che sostiene la parte di buffo per eccellenza.

ihre Angst und Verzweiflung spricht sie in einer Arie (n. 21) aus, welche aus einem einzigen in unruhiger Bewegung forteilenden Satz (Allegro agitato) besteht. Eine charakteristische Violinfigur



deren unruhiger Charakter durch eine Begleitung in synkopirten Noten und das durch die Bässe und Blasinstrumente hervorgehobene forte des vorletzten Viertels stark bezeichnet ist, geht durch die ganze Arie in wechselnden Modulationen hindurch; die Singstimme wirft einzelne rhythmisch scharf betonte Ausrufe dazwischen, einigemal ermannt sie sich zu einer scharf accentuirten melodischen Phrase, die dann die unruhige Begleitung des Orchesters für einen Augenblick zurückdrängt, bis diese ihr Treiben wieder beginnt. Das treffliche Musikstück ist der wahrste Ausdruck der athemlosen Angst eines zarten furchtsamen Mädchens — keiner Heroin —, das sich einer unbestimmten Gefahr gegenüber hülflos allein gelassen sieht. Die Arie geht unmittelbar über in ein ausdrucksvolles begleitetes Recitativ, in welchem Sandrina ruhiger geworden sich umsieht und ihrer verlassenen Lage sich vergewissert. An dieses schließt sich unmittelbar die Cavatine (n. 22) an:

Ah dal pianto, dal singhiozzo
respirar io posso appena,
non ho voce, non ho lena,
l'alma in sen mancando và.

Es ist keine leichte Aufgabe, nachdem dieselbe Situation und Gemüthsstimmung schon so lange festgehalten ist, ihr nun noch einen neuen und gesteigerten Ausdruck zu geben, und sie ist bewundernswürdig gelöst. Es ist wiederum ein fast ohne Unterbrechung rastlos fortlaufendes Allegro agitato (6/8). Die Singstimme bewegt sich dem Texte gemäß fast immer in

abgebrochenen, durch Pausen getrennten Noten, und erhebt sich selten in einem gehaltenen Ton, in einer melodiösen Phrase zu einer größeren Kraftanstrengung. Das Orchester unterhält eine fortgehende Bewegung; anfangs tritt die erste Geige mit einer eigenthümlichen zarten Figur hervor, nachher übernehmen eine Oboe und ein Fagott, die unter sich und mit der Singstimme in Wechselgespräch treten, die Hauptrolle, während die begleitenden Figuren einen bewegteren Charakter annehmen. Das Ganze ist ein einziger ruhig fortgesponnener Faden; nichts Fremdes kommt hinein, alles ist aus einem Grundgedanken wie von selbst hervorgequollen, liebliche Melodien, reich wechselnde Harmonie, über das Ganze ein unnachahmlicher Zauber von Schönheit und Anmuth ausgegossen. Wenn in der vorhergehenden Arie die Kraft der aufgeregten Leidenschaft ihren Ausdruck fand, so hier die Resignation; bewundernswürdig aber ist die Einheit beider, es sind die Aeußerungen einer und derselben Natur, die nicht groß und stark, sondern zart und liebenswürdig, fein und edel ist. Mit richtigem Tact hat Mozart, indem er die Leidenschaft treu und wahr wiedergab, aber in ihrem Ausdruck mäßigte, der Sandrina den Charakter gegeben, welchen sie als die Heldin einer komischen Oper in dieser Umgebung bewahren mußte, wenn das Ganze Einheit im Ton und Charakter erhalten sollte. Und wiederum hat er ihr die Würde und feine Anmuth auch da gewahrt, wo die Situation sie als die Gärtnerin erscheinen läßt, in welche sie sich verkleidet hat. Den Mittelpunkt bildet gewissermaßen die Cavatine (n. 11), in welcher Sandrina, allein, sich selbst überlassen, das Schicksal ihrer unglücklichen Liebe beklagt:

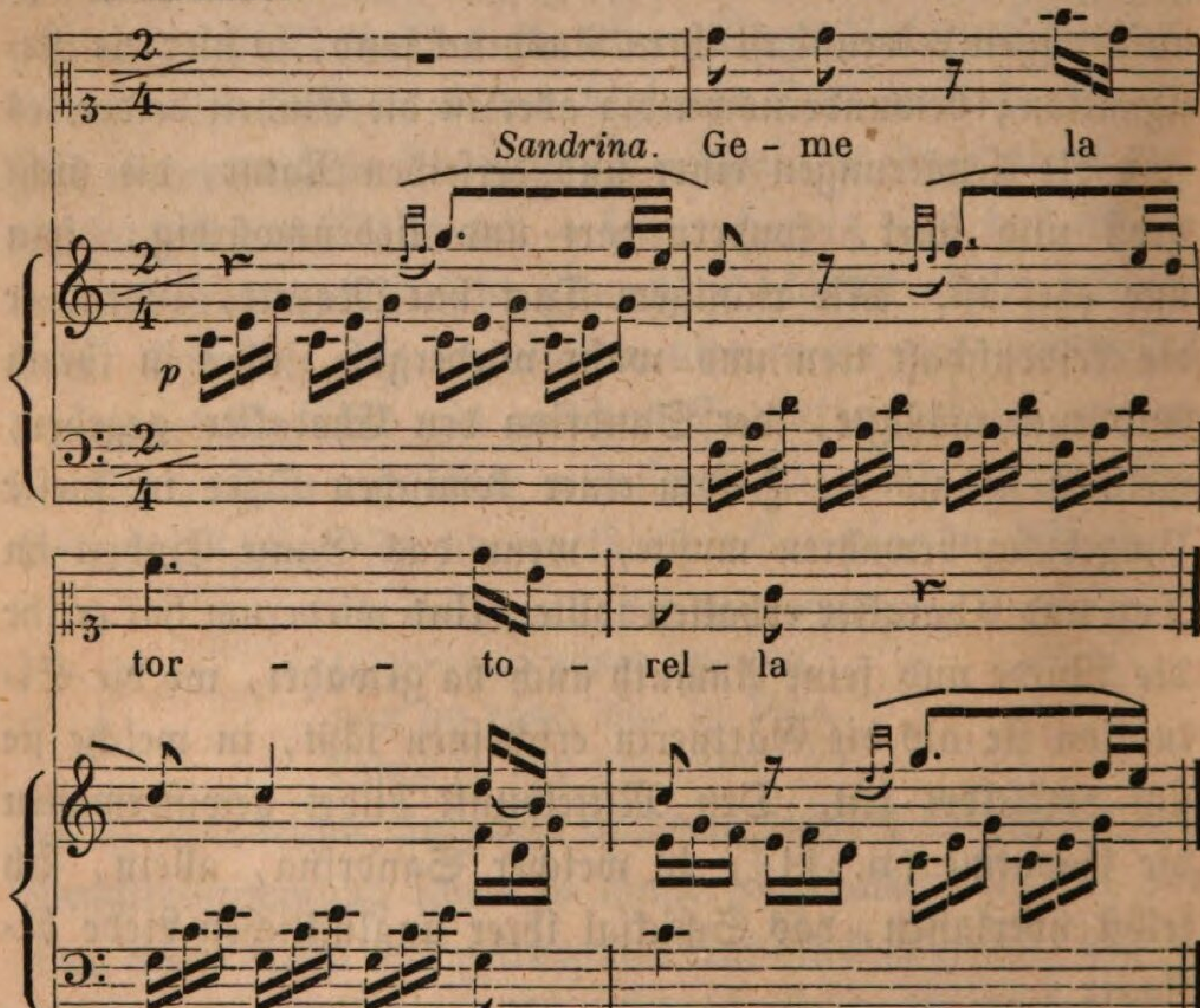
Geme la tortorella
lungi dalla compagna,

del suo destin si lagna
e par, che in sua favella
vogli destar pietà.
Io son la tortorella u. s. w.

Es ist der einfache Ausdruck eines innigen, weichen Gefühls, das schmerzlich verwundet ist, aber weder im Schmerz sich ganz verliert, noch die Kraft besitzt ihm sich zu entreißen, durch die zarteste weibliche Anmuth verschönt; grade dies drückt die Musik aus, oder richtiger diesen Charakter hat die Musik geschaffen[20]. Man kann daher begreifen, daß sie, wo

20) Sonnleithner hat nicht versäumt auf den artigen Einfall hinzuweisen, daß die Singstimme nicht mit dem Anfang des Themas eintritt, sondern hinterher, wie aufgeweckt aus ihrem Nachsinnen:

Andantino.



Nissen führt (Anhang S. 74) aus einem mir unbekannten Bericht über diese Oper an: „Vorzüglich lieblich ist die Romanze aus C-dur mit obli-

sie das Gärtnermädchen spielen muß, auch dies mit gefälliger Heiterkeit thut, ohne zu der eigentlichen Soubrette herabzusinken. Von dieser Art ist die Arie n. 4, in welcher sie gegen Ramiro, der über die Treulosigkeit der Frauen klagt, diese gegen die Männer in Schutz nimmt. Sie ist in der Form eines Rondo mit einer lebhaften Coda (6/8), munter und graziös, ohne sich eben sehr auszuzeichnen. Charakteristischer ist die Arie (n. 16), in welcher sie den Podesta, welcher ihr Vorwürfe macht und mit ihr schmollt, durch Schmeicheleien zu begütigen sucht ohne ihm gradezu die Unwahrheit zu sagen, daß sie ihn liebe; hier entfaltet sie eine gewisse Koketterie und trägt wiederum ihren Kummer über seine Vorwürfe etwas stark auf, so daß diese Arie sich dem Buffocharakter nähert; allein auch hier macht sich jene mäßigende Feinheit und Anmuth geltend, welche diese Partie von der der Serpetta wesentlich unterscheidet[21].

Beide Seiten, die komische und pathetische, sind gemischt im Contino Belfiore. Durch den Mordversuch an Violante erscheint er als ein leidenschaftlicher Mensch; daß er in seiner Neigung zwischen Arminda und Violante schwankt macht ihn auch nicht zu einer komischen Person, und in der That drückt

---

gater Flöte, die auch hie und da zu einem beliebten Volksliedchen geworden ist." Es kann kaum eine andere Nummer dieser Oper gemeint sein, allein leider ist in beiden Partituren keine Flöte dabei; auch eignet sich diese Cavatine, so anmuthig sie ist, doch kaum zum Volksliedchen.

21) Die Partie ist auf eine Darstellerin berechnet, welche nicht nur durch ein zierliches Aeußere und gewandtes Spiel gefallen, sondern auch als Sängerin etwas leisten konnte; sie geht wiederholt bis , und wenn auch eigentliche Bravurpassagen nicht vorkommen, so ist sie doch keineswegs ohne alle Coloratur, die aber den oben bezeichneten Grundcharakter nicht beeinträchtigt.

er seine Neigung so aus, daß man sie für aufrichtig halten muß. So ist die Arie (n. 6), in welcher er seine hingebende Bewunderung der Schönheit Armindas ausspricht, nicht allein einfach und innig, sondern männlich und man möchte sagen vornehm gehalten. Und die Arie (n. 15), in welcher er der Sandrina, die er als Violante wiedererkannt hatte, seine Liebe ausspricht, ist außerordentlich schön im Ausdruck eines innigen Gefühls. Daß sie zum Schluß in den Buffocharakter übergeht ist hier durch die Situation gerechtfertigt. In seiner Verzückung hat er nicht bemerkt daß Sandrina bei Seite gegangen und der Podesta an ihre Stelle getreten ist; als er nun nach Sandrinas Hand faßt um sie zu küssen, ergreift er die Hand des Podesta: seine Verwirrung und sein Aerger mußte sich komisch äußern und so schließt denn die zärtlich begonnene Arie mit einem Allegro im echten Buffocharakter. Auch die Situationen, in denen er sich zwischen den beiden Geliebten, zwischen den eifersüchtigen Liebhabern und der Sandrina gegenüber befindet, die sich bald als Violante zu erkennen giebt bald wieder verläugnet, sind komisch und werfen ihren Reflex auf ihn zurück. Allein wenn er anfangs als ein eitler, adelsstolzer Geck auftritt, so ist dieser Charakterzug nicht nur von keiner Bedeutung für die Handlung, sondern er ist störend und tritt daher auch später nie wieder hervor. Er hat Veranlassung gegeben zu einer großen Arie im Buffocharakter (n. 8), in welcher Belfiore seinen Ahnenkram mit gleicher Würde und Redseligkeit auspackt, die Mozart sehr ergötzlich ausgeführt hat; aber weil sie nur wie ein prahlender Lappen aufgesetzt ist, um dem Sänger oder dem Publicum gefällig zu sein, ist es eine Buffoarie wie andere, ohne den lebendigen Charakter einer bestimmten Individualität. Noch unglücklicher ist der Einfall, den Contino und nachher gar auch Sandrina im Wahnsinn irre reden zu

lassen. Der Unsinn den sie schwatzen, der Contrast ihres Benehmens zu ihrer Lage könnte vielleicht, wenn es mit mehr Geschick und Feinheit behandelt wäre in der Weise lächerlich werden, wie das analoge Benehmen eines Betrunkenen; allein die Vorstellung von dem entsetzlichen Unglück des Wahnsinnigen läßt ja die Wirkung des Lächerlichen gar nicht eintreten. Dazu kommt nun daß der Wahnsinn durch Musik nur darstellbar ist insofern er das Mitgefühl in Anspruch nimmt; das Widersinnige aber, das auf den Verstand wirkt und zum Lachen reizt, ist musikalisch nicht wiederzugeben, und nur in seltenen Fällen wird es möglich sein durch die Musik eine analoge Wirkung hervorzubringen. So wenn im zweiten Finale Sandrina und Belfiore, umgeben von erbitterten Feinden, sich plötzlich einbilden arkadische Schäfer zu sein und Schäferlieder singen, so ist es dadurch daß sich eine bestimmte Form für das Pastorale ausgebildet hatte möglich geworden, indem man diese anwandte, einen Contrast gegen die übrige Musik hervorzubringen, der die Vorstellung des Verrückten wenn auch nicht hervorrief, so doch unterstützte[22]. Allein wenn sie nachher mythologischen Unsinn schwatzen: Io son Medusa orribile! Io son Alcide intrepido! so hat die Musik dafür keinen charakteristischen Ausdruck mehr. Bezeichnend ist für diese Betrachtung das Terzett (n. 24). Belfiore, der sich für Mercur und Nardo für Venus hält, überhäuft ihn mit Zärtlichkeiten, Sandrina, die in ihm ihren Geliebten sieht, setzt ihm ebenso zu. Um ihnen zu entgehen deutet Nardo — hier fängt das Terzett an — gen Himmel und erzählt ihnen mit zuneh-

22) Mozart hat daher hier das pastorale Wesen durch Rhythmus, Instrumentation u. s. w. so scharf als möglich charakterisirt, und da wo Belfiore die Cither des Orpheus zu hören glaubt, auch diese durch das Pizzicato nachgeahmt.

mender Lebhaftigkeit wie Sonne und Mond sich zanken, die Sterne in Liebesabenteuer gerathen und alle mit einander Streit anfangen; als er die beiden Verrückten mit aller Aufmerksamkeit in die Höhe gaffen sieht, macht er sich davon; sie setzen ihre Beobachtungen fort, sprechen ihren lebhaften Antheil an dem eingebildeten Kampf aus und gehen so endlich ab. Das Terzett ist munter, lebhaft und hat lebendig dargestellt gewiß einen sehr komischen Eindruck gemacht, wenn man sich über die Rohheit hinwegsetzte, die in dem Verspotten der Unglücklichen liegt, wobei auch Nardo ganz aus seinem Charakter heraustritt. Aber liegt hier etwa die komische Wirkung in dem Umstande, in welchen der Dichter sie hat hineinlegen wollen? Gewiß nicht. Wenn Nardo irgend eine andere Geschichte erzählte, und dadurch ihre Aufmerksamkeit fesselte und von sich ablenkte, wenn die beiden, nachdem er ihnen entkommen, lebhaft aneinander geriethen, so würde die Wirkung dieselbe sein, die nur auf der Lebendigkeit und Laune beruht, mit welcher der Componist die Grundzüge der Situation dargestellt hat, wodurch er den Unsinn überhören macht, den der Dichter die Leute schwatzen läßt. Hier war nun doch eine Situation gegeben, welche der Componist umschaffen konnte; dagegen war dies unmöglich in der Scene, in welcher Belfiore vor unsern Augen den Verstand verliert (n. 19). Dies geschieht in einem begleiteten Recitativ. Anfangs, wo widerstrebende Gefühle auszudrücken sind, welche ihn bestürmen, ist die Musik ganz am Platz; später, wo er glaubt todt und im Elysium zu sein, ist Mozart nichts übrig geblieben als sich den Einzelnheiten seiner Phantasien anzuschließen, denen fast durchgängig eine unheimlich murmelnde Figur der zweiten Violine als Grundlage dient. Daß er trotzdem daraus einen musikalisch zusammenhängenden, abgerundeten Satz geschaffen hat, werden ihm nicht Viele nachthun; aber der spe-

cifische Ausdruck dieser Irreden ist er nicht, kann es nicht sein, und es ließe sich eine Situation und Textworte erdenken, für welche die Musik ein ebenso passender Ausdruck wäre[23]. Einen starken Contrast dazu macht dann die Arie, in welcher er, wieder zur Besinnung gekommen, seine Freude ausspricht, daß er noch lebe. Sie ist im Tempo di Menuetto[24], lebhaft, von einem sinnlich aufgeregten Charakter, recht wie Tanzmusik, und macht nach dem was vorangegangen ist, gewiß keinen komischen Eindruck, obgleich die zu Grunde liegende Auffassung psychologisch wohl begründet sein mag.

Ein echter Buffo ist der Podesta, stolz, verliebt, wichtig thuend mit seiner Amtswürde, leicht aufgeregt, leicht in Verlegenheit gesetzt, dabei im Grunde gutmüthig, der echte Typus eines komischen Alten; daß man diese Rolle einem Tenor und nicht einem Baß gab, hatte vielleicht seinen Grund in Bühnenverhältnissen, obgleich diese Verwendung des Tenors

---

23) Bei der deutschen Bearbeitung sollte dieser Satz ausfallen. Mozart hat das Recitativ bis hieher auf einem besonderen Blatt deutsch umgeschrieben, und in der Partitur noch dazu gesetzt: „bis hieher. ‖ bleibt aus und folgt die Arie.“ Indeß ist die Uebersetzung darunter gesetzt und so ist denn die ganze Stelle in die deutsche Partitur und den Klavierauszug mit übergegangen.

24) Daß die ersten Tacte derselben



sowohl an das Menuett-Trio der D-dur Symphonie (n. 5), als an ein Paar Takte im ersten Allegro der Es-dur Symphonie erinnern, hat Sonnleithner nicht unbemerkt gelassen.

damals allerdings nicht ungewöhnlich war[25]. Seine musikalische Ausstattung ist ebenfalls die eines Buffo in hergebrachter Weise. Die erste Arie (n. 3) der deutschen Bearbeitung ist ein zu Gunsten des Sängers eingelegtes beliebtes Stück, in welcher die Wirkungen verschiedener Instrumente geschildert werden, die dann wie gerufen im Orchester sich hören lassen und eine concertirende Begleitung bilden. Das ist geschickt und angemessen gemacht, das Ganze munter und artig, und gewiß hat die Arie, als die Haupteffecte frisch und beliebt waren, großen Beifall gefunden, obgleich sie mit der Situation so wenig als mit dem Charakter des Podesta etwas zu schaffen hat[26]. Die beiden anderen Arien (n. 17. 25) sind ganz in der Weise der Buffoarien gehalten, lebhaft, rasch gespro-

---

25) Arteaga (riv. d. teatro c. 15 III p. 147. Th. II S. 415) läßt seinen Impresario sagen: Al tenore darete un carattere sostenuto di padre, di vecchio, di geloso, di mercante Olandese o di qual più vi aggradi. Se colui che fa la parte del padre ha quindici o vent' anni meno del figljuolo poco mi cale.

26) Im italiänischen Text steht hier eine Arie, welche der Podesta an Sandrina richtet:

Dentro nel petto io sento
amore, tenerezza,
respiro sol per te.
Che gioja, che contento,
manco per allegrezza,
più bel piacer non v'è.
Ma, o dio, che all' improviso
si cangia il mio diletto,
comincio a dubitar.
Ascolta due paroli:
non curi tant' affetto?
mi fai gia lacrimar!
Perchè si gran fracasso,
tant' ira, tanto sdegno?

chen, die prätendirte Würde und Zorn, Aerger, Verlegenheit immer mit einander im Streit.

Auch die Diener sind nach hergebrachter Weise komische Personen. Serpetta, die Zofe, ist im Gegensatz zu Sandrina nicht sehr fein gehalten; in ihrer Hoffnung auf den Podesta getäuscht ist sie neidisch und boshaft gegen Jedermann und namentlich gegen ihren Liebhaber Nardo. Außer einem Liedchen (n. 9), von dem jeder von ihnen einen Vers singt, und das sehr zierlich und hübsch ist, hat sie zwei Arien zu singen (n. 10. 20) von entschieden soubrettenartigem Charakter, munter und gefällig, auch nicht ohne Anmuth, doch haben sie nicht die geistreiche Feinheit, welche später Mozart den Soubretten zu geben wußte [27].

Nardo ist vom Dichter nicht gut angelegt. Als treuer anhänglicher Diener der Violante zeigt er Gemüth, wozu die Rolle eines einfältigen Liebhabers, der sich von Serpetta mißhandeln läßt und ihr doch immer wieder nachläuft, nicht recht passen will. Von seinen Arien hat die erste (n. 5) einen gemüthlich-komischen Anstrich, ohne sich eben auszuzeichnen; die Anfangsworte a forza di martelli il ferro si riduce haben die Begleitungsfigur hervorgerufen, welche in ihrer

---

Tu voi ch' io vada a spasso
per farmi disperar.
Ah senti . . . aspetta, aspetta,
mia cara, non partir.

Daß Mozart diese componirt hat, beweist ein Brief Leop. Mozarts (2. Dec. 1780), in welchem er sagt, er habe die Arie Dentro il mio petto io sento aus der Opera buffa für Schikaneder ausschreiben lassen. Es wurde also für die deutsche Bearbeitung wohl eine neue Arie gemacht.

27) Die Sängerin in München scheint nicht bedeutend gewesen zu sein; die erste Arie ist mit einigen leichten Passagen versehen; die zweite Arie wurde fortgelassen, wie aus einer beigeschriebenen Bemerkung erhellt.

Durchführung der Arie ihren, besonders rhythmisch, eigenthümlichen Charakter giebt. Die zweite (n. 14) ist in Rondoform; dadurch daß er durch Complimente in verschiedenen Sprachen und Manieren Serpettas Gunst zu gewinnen sucht, werden abwechselnde Zwischensätze zu dem Hauptthema gewonnen. Dieses ist recht hübsch, die anderen Späße sind veraltet.

Höher gesteigert ist sowohl die Charakteristik als die musikalische Darstellung überhaupt in den Ensemblesätzen. Gleich die Einleitung[28], obwohl sie was das Ensemble betrifft in leichter Weise behandelt ist, giebt davon einen schönen Beweis. Sandrina, Serpetta, Ramiro, der Podesta und Nardo sind im Garten versammelt um die Gäste zu erwarten und drücken in einem fröhlichen chorartig gehaltenen Satz die festlich-heitere Stimmung aus, welche sich für eine glänzende Hochzeitsfeier schickt und die zugleich im Allgemeinen den Zuhörer in die Stimmung versetzen soll, welche der Opera buffa zu Grunde liegt. Dann sprechen sich die einzelnen Personen aus und zwar, da noch kein Conflict stattgefunden hat, für sich, um jeder seine Sinnesart, seine Situation im Allgemeinen, und damit die Elemente der Handlung anzudeuten, so daß der Satz, der dann wieder alle zum Chor vereinigt, in Wahrheit eine Einleitung zu der ganzen Oper ist. Die Ausführung ist vortrefflich gelungen. Der Chor ist einfach, aber ausdrucksvoll, besonders durch die lebhafte, glänzende und zierliche Begleitung, und hinreichend ausgeführt um die

28) Sie schließt sich unmittelbar an die Ouverture an, so daß sie namentlich in dem lebhaft bewegten Chor den sonst üblichen dritten Satz derselben vertritt, aber durch ihre Anlage und Ausführung schon zur vollkommenen Selbständigkeit entwickelt ist. Die Ouverture selbst besteht aus einem Allegro molto, das den Motiven wie ihrer Ausführung nach freilich noch knapp gehalten, aber recht frisch und heiter seinem Ausdruck nach ist, und aus einem Andante grazioso, das eher etwas gedehnt ist.

festliche Stimmung auszusprechen und hervorzurufen. Die Soli der einzelnen Personen gehen in demselben Tempo ununterbrochen fort. Es kam darauf an jede bestimmt zu individualisiren, ohne daß der Satz in unzusammenhängende, einander widerstrebende Elemente zerfiele; das Temperament gab die in dem Chor bestimmt ausgedrückte Stimmung ab, welche die Grundlage für die einzelnen Erscheinungen bildet und ihre Darstellung bedingt. Und hier tritt die Eigenschaft, welche Mozart als dramatischen Componisten groß macht, daß er stets ein Ganzes schafft, schon unverkennbar hervor. Er vermag es, den Charakter eines Individuums wie einer Situation so tief in ihrem Grunde zu erfassen daß alle einzelnen Aeußerungen und Erscheinungen derselben mit einer inneren Nothwendigkeit aus demselben hervorgehen und durch die Natur desselben bedingt erscheinen; er hat zugleich ein so lebhaftes Gefühl, eine so reiche Productionskraft für die Mannigfaltigkeit der einzelnen Züge, in welchen die Individualität zu Tage tritt, daß es ihm nie an dem Ausdruck fehlt der für den gegebenen Moment der bezeichnende ist. Indem beides sich vereinigt und durchdringt, wird das wahrhaft Charakteristische hervorgebracht, welches die reichste Fülle des Einzelnen als sich gegenseitig bedingend, aus einem Grunde nach nothwendigen Gesetzen erwachsen und daher als wahrhaft lebendig darstellt. Es ist nichts wesentlich Verschiedenes, sondern vielmehr dasselbe nach einer anderen Richtung gewendet, wenn man sagt, er habe ein so lebhaftes Gefühl für das Schöne besessen, daß er was er immer darstellte, dieses zum Schönen zu erheben verstanden habe. Denn das Maaß, auf dem die Harmonie beruhet, welche, man sehe nun auf das Verhältniß der Formen zu einander oder der Form zum Inhalt, das Wesen der Schönheit ausmacht, ist nicht ein einseitig beschränkendes, willkührlich beengendes, sondern es ist

eben jenes von innen heraus mit Nothwendigkeit bildende Gesetz. Setzen wir hinzu, daß Mozarts künstlerische Natur eine so durchaus musikalische war, daß er nur mit den Organen der Musik auffaßte, nur den Gesetzen derselben gemäß schuf und bildete[29]: so sind damit die Grundzüge des wahren Künstlers im höchsten Sinne gegeben. Und diese sind auch in der leichten Composition, von der wir hier ausgingen, nicht zu verkennen. Der schwärmerische Ramiro, der verliebte Podesta, die auch in ihrer Trauer anmuthige Sandrina, der gutmüthige Nardo, die aufgeregt lauernde Serpetta sind jeder vortrefflich charakterisirt, ohne daß die Einheit des Tons verletzt wird[30]; die Exposition, welche durch den Text gegeben wird, ist für die musikalische Darstellung aufs bestimmteste dargelegt.

Die späteren Ensemblesätze greifen unmittelbar in die Handlung ein. Das schon erwähnte Terzett (n. 24) — das übrigens, weil die drei Stimmen nicht zusammengehen, kein

29) Sehr charakteristisch ist der von Rochlitz (A. M. Z. 1 S. 147) berichtete Zug: „Wenn Mozart etwa mit seiner Frau durch schöne Gegenden reiste, sah er aufmerksam und stumm in die ihn umgebende Welt hinaus; sein gewöhnlich mehr in sich gezogenes und düsteres als munteres und freies Gesicht heiterte sich nach und nach auf, und endlich fing er an zu singen oder vielmehr zu brummen, bis er endlich ausbrach: Wenn ich das Thema auf dem Papier hätte! Und wenn sie ihm etwa sagte, daß das wohl zu machen sei, so fuhr er fort: Ja mit der Ausführung — versteht sich! Es ist ein albern Ding, daß wir unsere Arbeiten auf der Stube aushecken müssen!“ So regt die Natur unmittelbar den Maler zur malerischen, den Dichter zur poetischen, den Musiker zur musikalischen Production an. Es ist bekannt, wie anregend der Aufenthalt in freier Natur auf Beethoven wirkte.

30) Es ist beachtenswerth, wie in der Begleitung, nachdem sie verschiedene neue Motive gebracht hat, welche die einzelnen Personen charakterisiren, die Motive des ersten Chors in harmonischer Umgestaltung wieder hineinspielen und die Wiederaufnahme des Chors vorbereiten.

eigentliches Terzett, sondern vielmehr eine Arie mit unmittelbar anschließendem Duett, eine komische Scene ist — ist lebhaft und munter und entspricht dem allgemeinen Charakter der Situation sehr gut, da die individuelle Charakteristik, wie wir bereits sahen, durch musikalische Mittel nicht wiederzugeben ist. Bedeutender in jeder Hinsicht ist das Duett (n. 27) zwischen Sandrina und Belfiore am Schluß des dritten Acts. Beide erwachen im Garten aus einem erquickenden Schlummer von ihrem Wahnsinn geheilt; Belfiore sucht sich Sandrina zu nähern, die sich nun als Violante zu erkennen giebt, seine Liebeserklärungen verschmäht, ihn an Arminda verweist und erklärt sie werde den Podesta heirathen. Allein, obgleich sie seine Betheuerungen zurückweist, ihn gehen heißt, selbst gehen will, so können doch beide sich zur Trennung nicht entschließen, sie kehren mehrmals wieder um, und sinken einander zuletzt unwillkührlich in die Arme und vergessen Alles im Gefühl der neubelebten Neigung. Wie wenig auch der Dichter gethan hat diese Situation fein und geistreich auszuführen, so hat der Componist doch ein vortreffliches Charakterstück daraus zu machen gewußt. Es ist eine ausgeführte Scene, die mit einem langen begleiteten Recitativ beginnt, welches in ein effectvolles ausgeführtes Adagio übergeht, in welchem Liebesbetheurungen und Vorwürfe ausgetauscht werden. In einem Andantino ($^3/_8$) von leichterer Bewegung, wird das abwechselnde sich Entfernen und Nähern höchst anmuthig ausgesprochen[31], bis zuletzt im Allegro die Freude der wieder Vereinigten lebhaft ausströmt in einer Weise, die auch den Sängern Gelegenheit giebt sich zu zeigen. Bewundernswür-

31) Sehr artig sind zu den Worten *Cont.* Lei mi chiama? *Sandr.* Signor nò. — Lei ritorna? *Cont.* Oibò, oibò! in den Zwischenspielen die sehnsüchtig rufenden Oboen angebracht.

dig ist die Haltung des Ganzen, wie der innige und wahre Ausdruck des Gefühls durch die Furchtsamkeit des Contino und die Kokketterie der Sandrina eine Temperatur erhält, die der Darstellung den Charakter der Opera buffa giebt, so daß weder die komischen Motive karikirt und unnatürlich erscheinen, noch das Pathetische in voller Stärke wirkt, sondern beide Momente aufs glücklichste verschmolzen sind. Daß die völlige Entwickelung der Handlung dann nicht in einem Finale vor sich geht, sondern im recitativischen Dialog möglich rasch abgethan und die Oper mit einem kurzen, lebhaften chorartigen Ensemblesatz (n. 28) abgeschlossen wird, mag wohl den Hauptsängern zu Liebe geschehen sein, denen die Wirkung des großen Duetts nicht geschwächt werden sollte[32].

Die beiden Finales (n. 12 und 22), welche den ersten und zweiten Act beschließen sind Meisterstücke. Sie sind gewissermaßen die Probe für die Anlage der einzelnen Charaktere, welche hier, wo sie nebeneinander sich bewegend, auf einander wirkend dargestellt werden, in ihrer Eigenthümlichkeit sich als lebensfähig bewähren müssen. Auch hier ist am meisten nicht die Lebhaftigkeit mit welcher die Handlung musikalisch fortschreitet, oder der treffende Ausdruck des Einzelnen zu bewundern, sondern die Fähigkeit die Situation in einer Weise aufzufassen, daß das Einzelne unbeschadet der freien Entfaltung lebendiger Individualität sich dem Ganzen unterordnet. Die Gesetze, nach welchen ein musikalisches Kunstwerk gebildet wird, erfordern es, daß bald einzelne bedeutende Momente der Handlung oder der Personen durch bestimmt hervortretende Motive charakterisirt, bald der Grundton der

32) Ueberhaupt wurde der dritte Act gewöhnlich kurz, und häufig auch nachlässig behandelt, weil das Publicum, wenn das Ballet zu Ende war, meistens für den letzten Act der Oper kein lebhaftes Interesse mehr hatte.

gesammten Situation in ein Motiv zusammengefaßt werde, das zum leitenden Faden dient, selbst verschiedener Modificationen fähig und zugleich geeignet ist, für mannigfache Motive den Ausgangspunkt zu bilden. Die Durchführung und Verarbeitung der einzelnen Elemente, ihre Combination zu einem zusammenhängenden Ganzen ist die Aufgabe des Musikers; die größte Schwierigkeit besteht darin, daß die Gesetze der musikalischen Composition und der dramatischen Charakteristik unbewußt zusammenwirken müssen, so daß das musikalische Kunstwerk nicht allein indem, sondern eben dadurch daß es musikalisch vollendet ist, der wahrste Ausdruck der dramatischen Handlung wird. Die wesentlichste Bedingung um dieses zu erreichen ist, die technische Meisterschaft vorausgesetzt, auch hier die Fähigkeit das Ganze aufzufassen und die einzelnen Momente als solche, die das Ganze bilden. Wenn ein Ganzes entstehen soll, so muß jeder Einzelne von seiner absoluten Selbständigkeit etwas opfern, sich dem Ganzen unterordnen, ohne darum sich selbst aufzugeben: so auch im Kunstwerk. Der Meister bewährt sich in der Tiefe mit welcher er das Ganze erfaßt, in der Feinheit mit welcher er die Ansprüche des Einzelnen auf Selbständigkeit abmißt, in der Kraft und Wahrheit mit welcher er seinen Gestalten Leben verleiht. In allen diesen Beziehungen bewährt sich hier schon Mozarts Genie. Wo wenige Personen auftreten, wo sie mehr neben einander gestellt sind, ist die Charakteristik der einzelnen schärfer, mehr im Detail ausgeführt; je verwickelter die Handlung, je complicirter die Beziehungen der Personen zu einander werden, um so mehr ist auch die musikalische Behandlung gewissermaßen gruppenweise, und die Kunst Mozarts in der Anordnung, daß man wie durch einen architektonischen Aufriß fortwährend über das Verhältniß der Einzelnen orientirt ist, tritt glänzend hervor. Es ist ebenso bewun-

dernswürdig, wie sprechend die einzelnen Motive, als wie vielfacher Nuancirung sie fähig sind, so daß man überrascht wird, wie dasselbe schon mehrfach gebrauchte Motiv in einer neuen Combination wiederum so wirksam erscheint, als sei es hier erst an seinem wahren Platz. Dazu kommt endlich die Geschicklichkeit zu spannen und zu steigern durch das richtige Verhältniß, in welches die größeren Glieder zum Ganzen gesetzt werden. Die Vereinigung größerer Mittel sowohl als die durch das concentrirte Interesse der Handlung gesteigerte geistige Bedeutung dieser Sätze verlangte natürlich auch eine großartigere künstlerische Darstellung. Den ersten Platz nimmt dabei die Behandlung der Singstimmen ein. Hier zeigt sich nun eine völlige Meisterschaft auch in den vielstimmigen Sätzen; die einzelnen Stimmen bewegen sich frei, selbständig und charakteristisch; wo sie harmonisch zusammengehen, wo sie in Gruppen einander gegenüberstehen, ist mit feinem Tact angeordnet, und die verschiedenartigen Mittel der Kunst den polyphonen Gesang zu beleben sind mit Gewandtheit und mit richtiger Einsicht in das Wesen dieser Kunstgattung angewendet.

Die Formen der Opera buffa sind mit Sicherheit und Freiheit behandelt; es ist schon berührt, daß die verschiedenen Formen der Arie, wie sie sich in der Opera buffa entwickelt haben, auch hier angewendet sind. Auch die Weise der Darstellung und Charakteristik wie sie sich auf diesem Gebiet ausgebildet hat ist, wie das nicht anders zu erwarten stand, hier in allen wesentlichen Zügen beibehalten. Es ist ganz begreiflich bei einem jungen Menschen, der noch wenig Gelegenheit gehabt hatte, selbständig das Leben kennen zu lernen, daß besonders für das eigentlich Komische mehr die hergebrachte Weise mit Geschick gehandhabt als in origineller Weise ausgebildet erscheint. Die Anwendung des parlando während

das Orchester ein Motiv durchführt, das Wiederholen einer kurzen Phrase in immer zunehmender Steigerung, die komischen Effecte durch rasches Sprechen, plötzliches Abbrechen, starke Contraste nebeneinander gestellter sehr verschiedener Motive u. dgl. m. sind die allgemein angewandten Mittel. Ohne zu läugnen, daß sich manche einzelne Züge von eigenthümlicher Erfindung beobachten lassen, so zeigt sich doch Mozarts künstlerische Eigenthümlichkeit hauptsächlich darin, daß er die komischen Figuren nicht zu völligen Karikaturen macht, sondern die einzelnen Züge soweit mäßigt, daß sie weder häßlich noch unwahr sind, ohne darum aufzuhören komisch zu sein. Diese Kraft Mozarts Alles zu veredeln zeigt sich freilich noch auffallender überall da, wo Gefühl, eine ernstere Seelenstimmung, oder Anmuth und Grazie darzustellen ist; dann erhebt er seine Charaktere regelmäßig in eine höhere Sphäre als in welche der Dichter sie verwiesen hat. Indem er die Zufälligkeiten abstreift, welche in dem unzureichenden Können des Dichters begründet waren, faßt er den Kern der Situation oder der Person auf, und bildet aus diesem den Bedingungen der gesammten Handlung gemäß kraft seiner überlegenen künstlerischen Natur die Vorstellung einer bestimmt ausgeprägten Individualität in ihren einzelnen Zügen aus.

Die Kraft der Erfindung, welche sich hierin zeigt, bewährt sich noch augenfälliger in den Einzelnheiten der musikalischen Gestaltung. Bei den früheren Opern war es überwiegend die Geschicklichkeit in der Handhabung der überlieferten Form, neben welcher einzelne Züge eigenthümlicher Erfindung hervorragten, die große Anerkennung verdiente; hier, wo der jugendliche Meister sich durch die Form nicht in gleicher Weise beschränkt fühlte, macht sich seine Erfindung in der bedeutendsten Weise geltend. Auch wer mit der Vor-

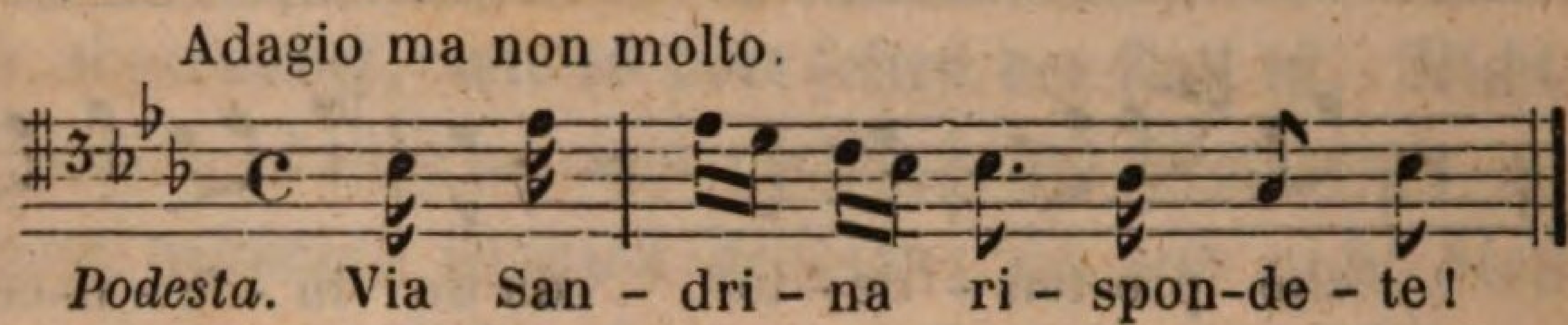
stellung, welche er sich aus den späteren reifen Werken Mozarts gebildet hat, an diese Oper herantritt, wird überrascht durch den Reichthum schöner und charakteristischer Melodien, mit welchen dasselbe ausgestattet ist. Und zwar unterscheiden sich dieselben in Bau und Charakter wesentlich von den Melodien seiner früheren ernsten Opern. Sie sind meistens nicht so breit in der Anlage, aber durch die Gliederung der einzelnen Elemente, sowohl dem rhythmischen als dem melodiösen Verhältniß nach, zu einer geschlossenen Melodie in einer Weise abgerundet, wie es dort selten der Fall ist. Nicht anders verhält es sich mit den verschiedenen Melodien, welche zu einem größeren Ganzen gehören; sie sind nicht bloß geschickt zusammengestellt, sondern innerlich als zusammengehörige miteinander verbunden und ineinander gearbeitet. Dies setzt voraus, daß sie — wenigstens der Mehrzahl nach — in dem Sinne Motive sind, daß sie einer Ausbildung nach verschiedener Richtung fähig sind, theils um durch mannigfache Modificirung den verschiedensten Nuancen des Ausdrucks zu entsprechen, theils der Verarbeitung und der Verschmelzung mit anderen Elementen zu einem gegliederten Ganzen fähig zu sein. Diese Fruchtbarkeit der Motive tritt natürlich da am meisten hervor, wo mit der Verwickelung der Handlung auch die Beziehungen der musikalischen Elemente zu einander lebhafter und complicirter werden; und es ist bewundernswürdig, wie Mozart hier schon die Motive in ihrer anfänglichen Gestaltung charakteristisch und zugleich der mannigfachsten Ausbildung fähig zu erfinden vermag. Als Beispiel führe ich ein Motiv aus dem vorletzten Allegro des ersten Finale (S. 90 Kl. A.) an



welches einen Jeden an ein fast gleiches aus dem ersten Finale des Figaro erinnern wird. Vergleicht man aber was an beiden Orten aus dem einfachen Motiv gemacht ist, so wird man wohl sehen, daß darin die eigentlich erfinderische Kraft sich zeigt, nicht in der Combination der Noten zu dem Motiv. Auch hier ist der Wechsel in der harmonischen Behandlung,

in der Verbindung mit anderen Motiven, in der Steigerung durch Imitation mehrerer Stimmen sehr schön und läßt nichts zu wünschen übrig[33]. Endlich darf man den Melodien dieser Oper mit allem Recht nachrühmen daß sie, wie die ganze geistige Auffassung, durch Adel und Feinheit hoch über dem Gewöhnlichen sich erheben, die Anmuth und Frische,

33) Aehnliche Anklänge kommen auch sonst wohl vor, z. B. im ersten Finale (S. 84 Kl. A.):



oder im zweiten Finale (S. 154 Kl. A.):



wo Jedem gleich die verwandten Takte aus dem Figaro einfallen werden; nur ist hier die Aehnlichkeit noch mehr äußerlich und die Anwendung noch abweichender.

kurz die Schönheit derselben ist schon die eigenthümlich Mozartsche.

Auf einem ganz anderen Standpunkt als in der Opera seria steht hier auch schon die Behandlung des Orchesters. Es ist nicht allein in der Hinsicht freier und selbständiger behandelt, daß die Instrumente ihrer Eigenthümlichkeit gemäß hervortreten und daß die Wirkungen der verschiedenen Klangfarben als ein Mittel der Charakteristik fein und geschickt benutzt sind[34], sondern die ganze Stellung des Orchesters in dem musikalischen Kunstwerk ist eine andere geworden. Es übernimmt nicht mehr die Rolle der Begleitung in dem Sinne allein, daß es die Singstimme trägt und hält und die Lücken ausfüllt, welche nöthig sind, damit der Sänger sich erhole; sondern es nimmt eine selbständige Stellung ein, welche durch seine Beziehung zum Ganzen bestimmt wird. Wenn es gleich

34) So ist — um von der komischen Arie des Podesta (n. 3) abzusehen, deren Wirkung auf dem Contrast der Klangfarben beruht — z. B. in der Cavatine Sandrinas (n. 22) die Wirkung der Oboe und des Fagotts auf die Individualität der Instrumente sehr schön berechnet, besonders im Gegensatz gegen die Violinfigur; in der Arie Ramiros (n. 18) ist das Fagott eigenthümlich angewendet; im ersten Finale (S. 95) tritt ein Oboensolo höchst überraschend ein. Auch die Hörner sind, oft nur in wenigen Tönen, mit der genauesten Berechnung ihrer eigenthüm ichen Klangfarbe benutzt. Zweimal (n. 13. 26) sind auch vier Hörner, beidemal in einer Molltonart, bei leidenschaftlicher Bewegung, angewendet. Auf die Eigenthümlichkeit daß die Bratschen häufig sich mit den Blasinstrumenten vereinigen hat Sonnleithner mit Recht aufmerksam gemacht, es ist gewissermaßen eine Vorbereitung auf die später eingeführte Weise die Blasinstrumente als selbständigen Körper den Saiteninstrumenten gegenüberzustellen, nachdem sie so verstärkt und zusammengesetzt waren, daß sie für sich auftreten konnten. Doch ist diese Verwendung der Bratschen auch später noch wirksam befunden worden. Dies sind einzelne Züge, eine aufmerksame Betrachtung der Partitur wird zeigen, daß der Charakter der Orchesterbehandlung sich, auch wenn man sie vermehren wollte, dadurch nicht erschöpfen läßt.

in der Natur der Oper begründet ist, daß die Singenden durchgehends die Hauptrolle übernehmen und die Fälle, wo das Orchester vor ihnen in den Vordergrund tritt, nur Ausnahmen sind, so ist doch die Instrumentalpartie auch dann, wenn sie dem Gesang untergeordnet ist, nicht mehr allein des Gesanges wegen da, sondern sie wirkt mit ihm für das Ganze, sie übernimmt es das, was der Gesang allein nicht vollständig darstellen kann, zu ergänzen, im Detail auszuführen; ihre Bethätigung der Art und dem Grade nach wird nicht durch das Bedürfniß des Sängers, sondern durch die Bedingungen eines künstlerischen Ganzen bestimmt. Diese Selbständigkeit des Orchesters dem Gesang gegenüber hat eine ganz veränderte Organisation des Orchesters zur Folge, es muß ebenfalls in seinen einzelnen Elementen selbständig werden, damit jedes an seinem Ort und zu seinem Theil zum Ganzen mitzuwirken im Stande sei. Dazu gehört auch die schon berührte Benutzung der einzelnen Instrumente nach ihrer verschiedenen Klangfarbe — ein äußerliches Moment bei der Behandlung des Orchesters, das sich in der modernen Instrumentation einseitig geltend macht —; allein wichtiger ist die Selbständigkeit der Instrumente in ihrer Theilnahme an der musikalischen Gestaltung und Ausbildung der Sätze, was mit der Bezeichnung guter Stimmführung beiweitem nicht erschöpft ist. Will man sich dies an etwas Einzelnem klar machen, so betrachte man die Behandlung der Bässe. Während sie früher meistens nur als das Substrat der Melodie erscheinen, die eines solchen nicht entbehren mag, oft schwerfällig und ohne Bedeutung für sich, so erscheinen sie hier, ohne ihren Charakter als Grundlage der harmonischen Belebung aufzugeben, in einer selbständigen Bewegung, welche als die Wirkung einer ihnen innewohnenden Lebenskraft erscheint, so daß sie nun nicht mehr die übrige Masse bloß zu tragen sondern in

Bewegung zu setzen und zu ihrer Gestaltung den Impuls zu geben vermögen. Und in diesem Sinn ist selbständiges Leben und Bewegen in gegenseitiger Wechselwirkung in das gesammte Orchester gebracht.

Neben so bedeutenden Vorzügen, welche dieser Oper nicht allein unter den gleichzeitigen einen ausgezeichneten Platz anweisen, sondern ihr für alle Zeiten einen bleibenden Werth sichern, macht sich aber auch ein Mangel geltend, der theils in der Richtung des Zeitgeschmacks, theils auch wohl in dem jugendlichen Alter des Componisten seinen Grund hat. Dies ist die zu große Länge der meisten Musikstücke, und namentlich der Arien; denn in den Ensemblesätzen treibt schon die fortschreitende Handlung zu größerer Gedrängtheit, obgleich auch im zweiten Finale der letzte Satz zu lang gedehnt ist. Hier verräth sich theils noch der Einfluß der breiten, gedehnten Formen der Opera seria, theils das Gefallen des Publicums am bloßen Hören der Musik, ebenso sehr aber auch, daß Mozart die sichere Selbstkritik noch nicht zu üben verstand, welche alles Ueberflüssige, auch wenn es an sich gelungen ist, dem Ganzen opfert, und daß er die völlige Reife noch nicht erlangt hatte, welche sich nicht allein in der Anmuth und Schönheit kund giebt, sondern namentlich auch darin, daß, ebenso wie alle Triebe und Kräfte bei dem zur Vollendung zu bringenden Werk in gleichmäßiger Anstrengung thätig sind, so auch Alles, was nicht zu dessen Vollendung nothwendig ist, ganz ausgeschieden werde.

Es ist unter diesen Umständen erklärlich, daß die Oper in München, wo sie von den Künstlern, für welche sie geschrieben war, und in reicher Ausstattung gegeben wurde, im Jahre 1775, wo der Geschmack des Publicums noch ganz unter dem traditionellen Einfluß Italiens stand, ganz außerordentlich gefiel, da sie selbst mit den vortrefflichsten gleichzeitigen komi-

schen Opern verglichen, ein entschiedenes Uebergewicht behauptet durch Reichthum und Schönheit eigenthümlicher Melodien, gegenüber dem Abhetzen hergebrachter Formeln, durch Feinheit der Charakteristik, durch glänzendere Benutzung des Orchesters und die sorgfältigere Ausführung des Einzelnen, so daß man zu großer Verwunderung alle Arien schön, keine als Lückenbüßer behandelt fand. Dagegen läßt es sich eben sowohl begreifen, daß sie in Frankfurt im Jahr 1789, wie uns berichtet wird, gar nicht ansprach[35]. Dazu mochte die ungeschickte deutsche Bearbeitung, vielleicht auch die Ausführung — denn man hatte dort keine Sänger und Sängerinnen wie in München — das Ihrige beitragen; die Haupt-

35) Nissen, der dies berichtet, fügt folgendes Urtheil hinzu (S. 289): „Das Stück ist gewissermaßen abgeschmackt und langweilig und Mozarts Satz ist fast immer schwer und künstlich, indem er sich über die Fassungskraft gewöhnlicher Dilettanten hinweg zu schwingen scheint, so majestätisch und launig er auch in einzelnen Stellen und so voll starker Harmonien auch das Ganze ist. Diese Musik ist mehr für den Kenner, der ihre Feinheiten zu entwickeln versteht, und weniger für den Dilettanten, der sich bloß von seinen natürlichen Gefühlen leiten läßt und bloß nach dem ersten unmittelbaren Eindruck entscheidet." Dies ist offenbar ein gleichzeitiges Urtheil, das Nissen nach seiner Gewohnheit, ohne die Quelle zu nennen (die ich auch nicht aufgefunden habe) abgeschrieben hat, und stimmt ganz mit dem überein, was damals gewöhnlich über Mozart gesagt wurde. Ein anderes Urtheil, welches er (Anhang S. 74) ebenfalls ohne Angabe der Quelle anführt, scheint aus späterer Zeit zu sein und verräth nicht eben große Kunde. Es lautet: „Die für Kaiser Joseph II [!] 1774 geschriebene Oper — übertrifft die vorigen bei Weitem und es ist ihr Originalität und Regelmäßigkeit nicht abzusprechen, wodurch sie manche italiänische Oper weit hinter sich läßt. Hier entwickelt sich Mozarts Talent schon mehr als im Vorigen und der Stil zeichnet sich durch eine ganz besondere Weichheit und auffallende Zärtlichkeit aus. Manche wollen behaupten, es habe irgend eine arcadische [!] Oper von Piccini oder Guglielmi ihm hierbei zum Modell gedient [!]. Man kennt sie unter dem deutschen Namen Die schöne Gärtnerin oder Die Gärtnerin aus Liebe."

sache war gewiß die Veränderung, welche seit der Zeit im Geschmack des Publicums vor sich gegangen war, nicht zum geringsten Theil durch Mozarts Einfluß, und daß man damals die Entführung, Figaro, Don Giovanni auch in der Gärtnerin finden wollte[36].

19.

Die letzte Oper in dieser Reihe ist die bei der Anwesenheit des Erzherzogs Maximilian in Salzburg componirte Festoper Il rè pastore nach dem Text von Metastasio. Der Inhalt, welcher sich auf einen Zug aus der Geschichte Alexanders des Großen gründet[1], ist in der Kürze folgender[2].

---

36) In dieser Hinsicht würde man vielleicht jetzt billiger urtheilen, allein trotz der vielen unvergleichlichen Schönheiten kann die Oper nicht wohl wieder auf die Bühne gebracht werden. Abgesehen vom Sujet und der Rollenvertheilung würde auch die Länge der einzelnen Musikstücke ein Hinderniß abgeben, und diese ist von der Art, daß sie durch Streichen nicht zu beseitigen ist.

1) Metastasio vergißt nicht den Justin (XI, 10) und Curtius (IV, 3 f.) zu citiren, welche nur erzählen daß Alexander, nachdem Straton getödtet war, einen entfernten Sproß des Königshauses Abdalonymus, der in Armuth als Gärtner lebte, auf den Thron gesetzt habe, dessen er durch schöne Gestalt und edlen Sinn würdig gewesen sei; und fügt hinzu: Come si sia edificato su questo istorico fondamento si vedrà nel corso del dramma.

2) Das Personenverzeichniß lautet so:

Alessandro, rè di Macedonia.

Aminta, pastorello, amante d'Elisa, che, ignoto a se stesso, si scuopre poi l'unico leggittimo erede del regno di Sidone.

Elisa, nobile ninfa di Fenicia, dell' antica stirpe di Cadmo, amante d'Aminta.

Tamiri, principessa fuggitiva, figliuola del tiranno Stratone; in abito di pastorella, amante di Agenore.

Agenore, nobile di Sidone, amico di Alessandro, amante di Tamiri.

Alexander, nachdem er Sidon erobert und dessen Tyrann Strato sich das Leben genommen hat, beschließt den Sohn des letzten rechtmäßigen Königs, Abdalonymus[3], auf den Thron zu erheben. Dieser, als kleines Kind von einem treuen Anhänger bei der Entthronung seines Vaters in Sicherheit gebracht, ist unter dem Namen Aminta als Schäfer aufgewachsen. Beim Beginne des Stücks finden wir ihn unter seinen Heerden, wie Elisa, seine Geliebte, ihm die frohe Botschaft bringt, daß ihre Mutter endlich ihre Liebe begünstigen und den widerstrebenden Vater zu ihrer Vereinigung bewegen wolle. Kaum hat sie ihn verlassen, als Alexander von Agenore geleitet auftritt, um sich selbst zu überzeugen, ob auch Aminta durch königlichen Sinn sich des Thrones würdig bezeige; er besteht durch seine tugendhafte Mäßigkeit die Probe. Während er seine Heerde tränkt, tritt Tamiri, Stratos Tochter, als Hirtin verkleidet auf; Agenore, der zurückgeblieben ist, preist ihr Alexanders Großmuth und verspricht ihn für sie zu gewinnen. Die Versicherung seiner treuen Liebe beruhigt sie; bei Elisa verborgen,

3) Charakteristisch für die Rücksicht, welche man bis ins geringste Detail auf den Wohllaut nahm, ist die Sorgfalt, mit welcher Metastasio diesen Namen vermied. Il fatto, schreibt er an Filipponi (opp. post. II p. 12), è la restituzione del regno di Sidone al suo leggittimo erede. Costui avea un nome ipocondriaco, che mi avrebbe sporcato il frontispizio. Chi avrebbe potuto soffrire un' opera intitolata l'Abdolonimo? O procurato di nominarlo il meno che m'è stato possibile, perchè, fra tanti, non avesse il mio lavoro ancor questo difetto. Und ein andermal schreibt er (opp. post. II p. 35): Il titolo è *Il rè pastore* per non prevenire svantaggiosamente i lettori innocenti con la barbarie di quel nome. Damit stimmt was Goldoni widerfuhr, als er seine Oper Amalassunta vorlas (mem. I, 28 p. 150): Io mi accingo alla lettura e annunzio il titolo di Amalassunta. Cafariello [der berühmte Castrat] canta il termine Amalassunta, e gli par lungo e ridicolo, tutti ridono.

will sie seiner Antwort harren. Elisa bringt Aminta hoch erfreut nun auch die Einwilligung des Vaters; als sie im Begriff sind sich zu ihm zu begeben, überreicht Agenore Aminta die Königskrone, macht ihn mit seiner Herkunft bekannt, und entbietet ihn zu Alexander. Die Liebenden geloben sich aufs Neue feste Treue.

Im zweiten Act kommen Elisa und Tamiri ins Lager Alexanders um ihre Geliebten zu sehen. Tamiri, die ihre Furcht nicht besiegen kann, zieht sich wieder zurück; Elisa sucht vergebens Aminta zu sprechen, indem Agenore sie belehrt, daß Aminta als König mit wichtigeren Dingen beschäftigt sei, sowie er diesen, der ungeduldig Elisa aufsuchen will, mit schuldiger Ehrerbietung über seine Pflichten als Herrscher unterrichtet. Endlich erscheint Alexander, dem Aminta seinen Dank und seine Huldigung darbringt und zugleich die tugendhaftesten Vorsätze und Ansichten über seine Regierung ausspricht. Nachdem er fortgegangen ist um sich mit den Insignien seiner Würde zu bekleiden, spricht Alexander seinen Kummer darüber aus daß Tamiri sich durch die Flucht seinen Wohlthaten entzogen habe. Agenore, den günstigen Augenblick benutzend, erklärt daß sie in der Nähe sei, worauf Alexander zu seinem Schrecken, den er kaum verbergen kann, den Entschluß ausspricht sie mit Aminta zu vermählen. Allein bald gewinnt in ihm der Gedanke die Oberhand, daß er sein Glück dem der Tamiri willig opfern müsse, und er sucht auch den lebhaft widerstrebenden Aminta zu überzeugen, daß er Elisa entsagen müsse. Ehe noch Aminta von ihm völlig aufgeklärt ist, kommen Elisa und Tamiri und da sie beide verwirrt und stumm finden, glaubt jede von dem Geliebten verrathen zu sein.

Zu Anfang des dritten Acts erklärt Aminta nach schweren Zweifeln dem Agenore, er sei entschlossen seine Pflicht zu

erfüllen, er gehe zu Alexander, dessen Wohlthat er nicht zurückweisen könne, wenn er von ihm die Krone annehme. Dies berichtet Agenore der Elisa, die aber an Amintas Treue nicht zweifeln kann, und sucht sie vergebens zu überzeugen, daß sie aus Liebe zu Aminta dem Geschick sich fügen müsse. Seine eigene Standhaftigkeit wird noch auf eine schwere Probe gestellt, als Tamiri ihn mit Vorwürfen überhäuft, daß er sie um Amintas willen verlassen habe, doch bleibt er bei allen Prüfungen fest.

Vor Alexander, der die Vermählung vollziehen will, erscheinen nun Tamiri, welche ihm erklärt daß sie Agenore liebe und auch eines Thrones wegen ihm die Treue nicht brechen werde, dann Elisa, welche die Ansprüche die sie auf Amintas Herz habe geltend macht, endlich Aminta im Schäfercostum, der Alexander die Krone zurückgiebt, weil er um ihretwillen auf Elisas Liebe zu verzichten nicht vermöge. Von soviel Edelmuth und Treue gerührt vereinigt Alexander die Liebenden, bestätigt Aminta als Herrscher von Sidon und verspricht für Agenore ein anderes Königreich zu erobern.

Metastasio hatte diese Oper im Jahr 1751 für eine Aufführung bei Hofe durch vier Hofdamen und einen Cavalier geschrieben[4]; man sieht, er hatte sich bemüht den Vorschriften nachzukommen, über welche er sich beklagt (S. 273), und nicht allein für geziemende Kleidung sondern auch für Tugend und Edelmuth aller Personen gesorgt, es war ihm sogar gelungen sie alle zu vornehmen Leuten zu machen[5]. Er hatte

---

4) Metastasio opp. post. II p. 34 f.: Gli attori sono stati il signor conte Bergen, quattro Fraile, cioè Rosenberg, Kollonitz, Frankenberg e Lamberg. Alexander allein war eine Tenorpartie.

5) Bei Gelegenheit einer 1768 aufgeführten französischen Oper Le jardinier de Sidon von Renard de Pleinchesne und Philidor, welche dasselbe Sujet hat, kritisirt Grimm (corresp. litt. VI p. 17 f.) Metastasios Oper in folgender Weise: Metastasio a traité le même sujet dans son

sich viel Mühe auch um das Einstudiren und das Arrangement für die Aufführung gegeben[6], aber sie war vergolten worden; Decorationen und Costumes waren glänzend, die Musik von Bono vortrefflich[7], die adeligen Darsteller mach=

---

opéra, intitulé *Il rè pastore*, le roi pasteur. On n'a pas besoin de sortir des bruyères arides de Mr. de Pleinchesne, remplie de ronces et de chardons, pour sentir tout le charme de marcher dans les prairies délicieuses du divin Metastasio. Quelle touche gracieuse et aimable! quel coloris doux et enchanteur! Ce grand poète a conservé le rôle d'Alexandre parce qu'il a voulu traiter ce sujet dans le genre le plus noble. Cependant, car il faut tout dire, quand on lit à la tête d'une pièce Le roi pasteur, on s'attend à autre chose qu'à voir un berger élevé par Alexandre sur le trône de Sidon en vertu des droits de sa naissance, uniquement occupé de sa passion pour sa bergère, et mettant toute sa gloire à renoncer plutôt au trône qu'à son amour. Cette prétendue générosité est imitée par un autre couple amoureux, qui, suivant l'usage de l'opéra italien, forme une seconde intrigue subordonnée à la principale. Le grand Alexandre est enchanté de trouver tant d'amour et de fidélité dans le roi berger; il en infère qu'il sera un excellent roi. Moi je n'aurais pas raisonné comme Alexandre-le-Grand. J'ajoute que cette intrigue est nouée avec une extrême faiblesse, et que les malheurs dont les personnages se croient réciproquement menacés, et les sentiments qu'ils étalent en conséquence, ne subsistent que parce qu'ils ne veulent pas expliquer entre eux, ni se dire ce qu'ils se seraient certainement dit en pareille circonstance. Tout cela est puéril, frivole et faux; mais est-ce la faute de Metastasio? Non, c'est que, lorsque des spectacles ne sont destinés qu'à désennuyer une assemblée d'oisifs, il faut qu'ils se ressentent nécessairement de la frivolité de leur institution. Le roi pasteur! quel titre! quel sujet! et quelle pièce, si l'art dramatique était appelé à faire des théâtres de l'Europe une école de la morale publique, au lieu de servir à l'amusement d'une troupe de vieux enfans gothiques, qui s'avisent encore de faire les entendus et de parler de goût.

6) Metastasio opp. post. II p. 33.

7) Metastasio a. a. O. p. 31: La musica è così graziosa, così adattata, e così ridente, che incanta con l'armonia senza dilungarsi

ten ihre Sachen herrlich und Beifall und Belohnung blieben nicht aus [8]. Kein Wunder daß ihm auch sein Stück sehr gefiel, das er deshalb dem Farinelli als eine passende Festoper empfehlen konnte [9]; wirklich ist es auch später oft componirt und aufgeführt worden [10].

Um die Oper als Festoper [11] zu gebrauchen hatte man in Salzburg das Verfahren damit vorgenommen, über welches die Operndichter sich so oft beschweren: man hatte sie abgekürzt [12]. Der erste Act war ziemlich unverändert geblieben,

---

dalla passione del personaggio e piace all' eccesso. — L'autore è il Signor Giuseppe Bono, egli è nato in Vienna di padre italiano e fu mandato da Carlo VI ad imparar la musica sotto di Leo, e con lui à passata tutta la prima sua gioventù. Bono war geboren 1710, und wurde 1740 Hofcompositeur, auch Kapellmeister beim Prinzen von Hildburghausen (Dittersdorf Selbstbiogr. S. 7), und 1774 erster k. k. Kapellmeister an Gaßmanns Stelle (ebend. S. 209). Er starb 1788.

8) Metastasio a. a. O. p. 34: Le dame superano, particolarmente nell' azione, tutte le più celebri attrici. La musica è del Bono ed è impareggiabile; le scene e gli abiti sono magnifici, e il visibile straordinario gradimento de' clementissimi padroni aggiunse un insolito splendore a tutto lo spettacolo. Die Oper wurde in Schönbrunn fünfmal gegeben und nach der letzten Aufführung wurden die Darsteller im Costum zur Tafel gezogen und fanden unter ihren Servietten werthvolle Geschenke; Metastasio erhielt einen goldenen Leuchter (a. a. O. p. 4).

9) Metastasio a. a. O. p. 30: Mi consolo che *Il rè pastore* potrà perfettamente servirvi. Egli è allegro, tenero, amoroso, corto, ed à in somma tutte le qualità che vi bisognano. Qui non si ricorda d'uno spettacolo che abbia esatto una concordia così universale di voti favorevoli.

10) Man kennt Compositionen von Sarti 1752; Jomelli 1755; Hasse 1756; Guglielmi 1767.

11) Mozart bezeichnet sie in seinen Briefen als Serenata.

12) S. oben S. 274. Metastasio hatte gehofft, sie kurz genug gemacht zu haben und dachte dies Maaß beizubehalten: sotrarrò così i miei componimenti al temerario coltello degl' inesperti Norcini (opp. post.

der zweite und dritte in einen zusammengezogen, wobei nicht allein der Dialog stark beschnitten, sondern auch mehrere Arien herausgeworfen waren. Im Ganzen hat der Text dadurch nicht erheblich gelitten; nur daß auf den Entschluß Alexanders Tamiri mit Aminta zu vermählen unmittelbar die Scene folgt, in welcher Aminta dem Agenore erklärt, er sei bereit zu gehorchen, macht die Handlung etwas unklar. Außer den Abkürzungen sind hie und da kleine Abänderungen vorgenommen, und dann auch einige Zusätze gemacht worden, die aber das Wesentliche der Oper nicht berühren[13]. Die Partie des Agenore ist einem Tenor übergeben[14], Aminta wurde ohne Zweifel von einem Castraten gesungen; sonst wissen wir nichts Näheres weder über die Besetzung noch über die Aufführung.

Betrachten wir Mozarts Composition[15], so wird man nach dem, was über das Verhältniß der Opera seria und buffa bereits bemerkt worden ist, nicht erwarten, daß diese Oper auf gleicher Höhe mit der Finta giardiniera stehe, oder

II p. 37). In der That hatte man von anderer Seite her gewünscht, er möchte sie verlängern und noch eine sechste Person hinzusetzen (ebend.).

13) An die Stelle der ersten Arie des Aminta (A. I sc. 2) ist eine andere gemacht und dieser dann auch noch ein begleitetes Recitativ vorgesetzt, woraus hervorgeht, daß sie am Schluß der ersten Scene nach Elisas Abgang eingeschaltet worden ist. Auch vor dem Duett am Ende des ersten Acts ist ein begleitetes Recitativ des Aminta eingeschoben. Endlich ist statt des kurzen Schlußchors eine Art Finale, in welchem Solo- und Tuttistellen abwechseln, hinzugedichtet.

14) Diese Veränderung hatte Metastasio selbst Farinelli angerathen, wenn er die Oper aufführen lassen wollte (opp. post. II p. 31).

15) Die Originalpartitur ist bei André (Verz. 37), sie enthält außer der Ouverture 14 Nummern. Partitur und Klavierauszug erscheinen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Sonnleithner konnte bei seiner Arbeit (Cäcilia XXV S. 84 ff.) nur einige Bruchstücke der Oper benutzen.

gar einen Fortschritt gegen dieselbe bekunde. In der That gewahrt man die unverkennbaren Spuren der Reife in Erfindung und Technik, welche in jener Oper so überraschend hervortraten, auch hier fast überall, allein die überlieferten Formen, welchen er sich nicht entziehen konnte, wirken sichtlich hemmend und störend ein. Von einem eigentlich dramatischen Interesse und einer entsprechenden Charakteristik, von Ausdruck einer wahren Leidenschaft kann nirgends die Rede sein; das Ganze ist, wie man es bei Festopern liebte, in concertmäßiger Weise gehalten, und hat durch das Wegschneiden dessen, was wenigstens eine Art von Verwickelung der Handlung ausmachte, noch mehr diesen Charakter bekommen. Auch die Sänger scheinen nicht hervorragende Künstler gewesen zu sein, um den Componisten zu außergewöhnlichen Leistungen zu begeistern; vielmehr waren sie es wohl, die auf den einmal bekannten und geläufigen Formen bestanden.

Am deutlichsten tritt dies in der Tenorpartie des Alessandro hervor. Ihm sind drei Arien zu Theil geworden, die durch ihren Inhalt, da sie nur allgemeine tugendhafte Betrachtungen enthalten, für die musikalische Darstellung wenig geeignet erscheinen. Sie sind in der Weise der eigentlichen Bravurarien gehalten, die allerdings in ähnlicher Weise eine Art von allgemeiner Musik ohne specifischen Charakter geben. Die frühere Form ist insoweit modificirt, daß der zweite Theil der Arie nicht als ein selbständig abgeschlossener erscheint, sondern mehr als ein zweites Motiv, allein der erste wird dann wieder vollständig wiederholt, wie beim da Capo. Im Uebrigen ist die Gliederung wesentlich dieselbe, das lange Ritornell ist geblieben, die Bravurpassagen, der herkömmliche Schluß mit dem Triller (S. 127), die Cadenz mit der üblichen Vorbereitung (S. 301). Nichts desto weniger gewahrt man überall im Einzelnen das Bestreben die Form, welche

nicht beseitigt werden durfte, umzubilden, ihr mehr Inhalt und Bedeutung zu geben. Dies tritt z. B. sehr deutlich in den Passagen hervor, welche durch die harmonische Behandlung, durch die Weise wie die Begleitung dabei eingreift, nicht allein ein erhöhetes Interesse erhalten, sondern enger mit dem Ganzen verbunden werden und als diesem zugehörig erscheinen. Ebenso unverkennbar ist der Fortschritt im Charakter der Melodien selbst. Sie sind besser gebauet und gegliedert, und schon dadurch bedeutender, sie haben auch mehr Kraft und Adel, man möchte sagen mehr musikalische Substanz und Gehalt, als früher wahrzunehmen war. Dies wird nun auch durch die Begleitung gehoben, welche nicht bloß im Allgemeinen reicher und charakteristischer ist, sondern einzelne Elemente der Hauptmelodien z. B. rhythmische, selbständig auffaßt und durchführt, dadurch eine schärfere Gliederung und einen festeren Zusammenhang herstellt. Allerdings betreffen diese Reformen das Einzelne ohne das Ganze völlig umzuschmelzen, auch halten sie sich wesentlich auf musikalischem Gebiet und berühren die dramatische Charakteristik wenig. Der Text der ersten Arie (n. 4):

Si spande al sole in faccia
nube talor così,
e folgora, e minaccia
su l'arido terren.
Ma poi che in quella foggia
assai d'umori unì,
tutta si scioglie in pioggia,
e gli feconda il sen.

— der zugleich als charakteristische Probe dienen mag — hat zu einer damals beliebten Malerei Veranlassung gegeben; Blitz Donner und Regen werden vom Orchester angedeutet, aber ohne daß diese Malerei sich in den Vordergrund drängte. Die zweite Arie (n. 9) hat ein Interesse durch die obligate

Behandlung der Blasinstrumente, von denen die Flöte in Passagen mit dem Sänger wetteifert; die dritte (n. 13) ist in dem eigenthümlich seriosen Stil gehalten und hat einen Charakter von Würde, der freilich conventionell, aber doch bestimmt und tüchtig ausgesprochen ist[16].

Mehr individuelle Charakteristik zeigen Aminta und Elisa. Zu Anfang macht sich das pastorale Element geltend, das ja für solche Festopern besonders beliebt war. Die Ouverture — welche aus einem Satz (Molto Allegro) besteht, in dem eine Figur festgehalten und durchgeführt wird, der ein zweites scharf abstechendes Thema gegenüber gestellt ist — geht zum Schluß in eine anmuthige pastorale Melodie über und leitet dadurch unmittelbar die erste Arie des Aminta (n. 1) ein. Diese ist ein Hirtenlied und demgemäß sehr einfach gehalten, die Bewegung des Sechsachteltacts, die Begleitung, in welcher Flöten und Hörner hervortreten, heben den pastoralen Charakter hervor; ein sehr wohllautendes, hübsches Musikstück. Um den Sänger zufriedenzustellen ist ihm darauf eine echte Bravurarie (n. 3) gegeben[17], welche nach alter Weise zwei Theile mit der Wiederholung des ersten hat[18].

16) Dem Herkommen gemäß sind die Arien n. 4 und 13 mit Trompeten begleitet.

17) Der neue Text (*a*) drückt nur mit anderen Worten genau dasselbe aus, was Metastasio gesagt hatte (*b*)

a	*b*
Aer tranquillo e dì sereni,	Sò che pastor son io,
freschi fonti e verdi prati	nè cederei finor
sono i voti fortunati	lo stato d'un pastor
della greggia e del pastor.	per mille imperi.
Che se poi piacesse ai fati,	Se poi lo stato mio
di cambiar gl' offici miei,	il ciel cangiar verrà,
avran cura allora i dei,	il ciel mi fornirà
di cambiarmi e mente e cor.	d'altri pensieri.

18) Daß der erste Vers in einem brillanten Allegro aperto C, der

Sie kann zu einem anschaulichen Beleg dienen, wie weit es gelungen ist der überlieferten Form einen neuen Reiz zu geben. Denn nicht allein in der allgemeinen Anlage, sondern bis ins Einzelne hinein, in den kleinen durch das Orchester unterbrochenen Phrasen, in den Passagen, in der Vorliebe für syncopirte Noten zeigt sich ganz der alte Zuschnitt — vielleicht weil ihn der Sänger so wünschte —, und doch ist Alles freier, bedeutender[19], gehaltreicher, trotz der Zerstückelung innerlich zusammenhängend, daß man den neuen Geist nicht verkennen kann, der durch diese veralteten Formen weht[20]. Ganz anders freilich, wenn derselbe von den Fesseln dieser Form frei ist, wie in der letzten Arie des Aminta (n. 10), in welcher dieser erklärt seiner Liebe treu bleiben zu wollen. Sie hat die Form des Rondo; das Hauptthema kehrt, durch eine zweite Melodie (das erstemal in Dur, das zweitemal in Moll) zweimal abgelöst, dreimal wieder und wird durch eine Coda abgeschlossen. Hier ist nur eine einfache Cantilene, der Form wie dem Ausdruck nach volle gereifte Schönheit und durch die Ausführung ins herrlichste Licht gesetzt. Der Singstimme steht eine Solovioline zur Seite, welche in derselben einfachen, sangbaren Weise, bald wechselnd, bald zusammengehend mit ihr concertirt. Sie hebt sich ab von dem Saitenquartett, das mit Dämpfern spielt, und eine leisbewegte Figur zu dem Hauptthema festhält, während die Begleitung beim Nebenthema sich ändert. Diesen stehen die Blasinstrumente gegen-

zweite in einem zierlichen Grazioso 3/8 wiedergegeben ist, entspricht mehr dem herkömmlichen Brauch als dem Charakter des Textes.

19) Man betrachte nur den absteigenden Baß und die darauf gebaute Harmonie in der dritten Periode des ersten Satzes, wodurch die altmodig zugeschnittene Melodie gleichsam wider ihren Willen eine ganz andere Bedeutung erhält.

20) Der Mittelsatz ist unbedeutender und weniger frisch.

über, welche nicht nur reicher als gewöhnlich[21] sondern auch selbständig, wenn auch dem Charakter des Tonstücks gemäß fein und zart behandelt sind.

In der ersten Arie der Elisa (n. 2) ist auf eine eigenthümliche Weise der pastorale Charakter mit dem der Bravurarie vereinigt, so daß auch eine dem Wesen der Opera seria entsprechende Charakteristik erreicht wird. Es ist die vornehme Dame, welche sich das Glück ausmalt, neben dem geliebten Aminta als Hirtin zu leben. Die Grundform ist daher diejenige, welche das Herkommen für die vornehme Welt der Opera seria festgesetzt hatte, in den einzelnen Motiven aber spricht sich zum Theil eine zierliche, fast spielende Anmuth aus, welche über das Ganze eine angenehme Heiterkeit verbreitet. Obgleich die allgemeine Anlage der Bravurarie überall zu Tage tritt, sind doch die Formen derselben mit soviel Geschick modificirt, es ist eine solche Frische und Grazie in den Melodien, daß man diese Arie den späteren Concertarien Mozarts, welche meistens ebenfalls modificirte Bravurarien sind, wohl an die Seite stellen kann. Strenger in der alten Form ist die zweite Arie der Elisa (n. 8), welche aus einem Andante und Allegro besteht, die beide wiederholt werden. Die Situation — Elisa beklagt sich über Agenores Grausamkeit, weil er sie Aminta nicht sprechen lassen will — hat hier einen unmittelbar frischen, kräftigen Ausdruck nicht gestattet; da Mozart wohl fühlen mußte, daß diese Scene, wenn sie pathetisch genommen würde, leicht ins Komische umschlagen könnte. Daher ist die Arie recht wohlklingend und musikalisch wirksam, aber nicht eigenthümlich geworden.

Das Duett zwischen Elisa und Aminta am Schluß des

---

21) Es sind 2 Flöten, 2 englische Hörner, 2 Fagotts und 2 Hörner dabei, welche in ganz moderner Weise verwendet werden.

ersten Acts (n. 7) ist in leichtem und gefälligem Stil gehalten, aber der freien und gewandten Behandlung der Stimmen, die einander imitiren, sich in den Passagen ablösen, wie der Erfindung der Motive nach ähnlichen Sätzen aus früherer Zeit überlegen. Sehr hübsch und der Situation wohl entsprechend ist das Motiv des Andante im Allegro wieder eingeführt, so daß der veränderte Rhythmus eine neue Steigerung hervorbringt.

Die beiden übrigen Partien der Tamiri und des Agenore sind die von Secondariern. Die erste Arie der Tamiri (n. 6) ist eine Bravurarie im gewöhnlichen Stil, welche in Erfindung und Ausführung hinter den übrigen zurückbleibt; die zweite (n. 11), in der Form eines Rondo, hält sich nach der Weise der Secondarier in einer gewissen Mittelmäßigkeit sowohl dem Ausdruck als der Erfindung nach, und nimmt bei einer leichten, nicht tief gehenden Gefälligkeit, fast etwas Soubrettenartiges an. Ziemlich dasselbe gilt von der ersten Arie des Agenore (n. 5), welche einen der Situation wenig entsprechenden zierlich gefälligen Charakter hat[22]. Dagegen ist die zweite Arie desselben (n. 12) eine pathetische, die einzige der Art in der Oper; allein der Charakter des Agenore im Allgemeinen und der reflectirende Text lassen ein eigentlich lebendiges Pathos nicht zu. Die unruhige Bewegung welche in der Arie herrscht wird besonders durch die vielfach wechselnde, oft frappante Harmonie charakterisirt, und durch starke Accente der Blasinstrumente hervorgehoben[23]. So läßt sich

22) Beide Arien, welche einander in der Art eines nicht unangenehm in die Ohren fallenden Lückenbüßers sehr verwandt sind, haben die Bezeichnung Grazioso und sind nur mit dem Quartett begleitet.

23) Außer Oboen und Fagotts sind 4 Hörner gebraucht — die Arie ist in Moll, die einzige in der Oper — und meistens in vollen Accorden zusammenwirkend.

ihr ein gewisser charakteristischer Ausdruck nicht absprechen, allein die Motive selbst sind nicht grade bedeutend.

Das Finale besteht aus einem vierstimmigen Tuttisatz[24], der in der üblichen Weise heiter und glänzend ist, und ganz oder theilweise mehrmals wiederholt wird. Dazwischen sind Partien für einzelne Stimmen eingeflochten, in denen besonders Elisa und Aminta hervortreten, mitunter kommen auch die anderen Stimmen dazu; zweimal wiederholt sich eine Stelle, in welcher die Singstimmen hintereinander ohne Begleitung eintreten. Das Alles ist geschickt gemacht und von angenehmer Wirkung, aber nicht gerade von hervorstechender Erfindung.

Wenn man nun deutlich wahrnimmt, wie Mozart darauf bedacht war, dem Festspiel dadurch gerecht zu werden daß er für ansprechende, gefällige Musik in der Weise, wie man sie damals verlangte, Sorge trug und daher auch in die hergebrachten Formen sich fügte, so kann man ebensowenig verkennen, daß ihm der einengende Zwang derselben lästig war, als daß er dieselben soweit es ging frei zu gestalten suchte. Auf einige Momente der Art ist schon oben hingewiesen, sehr deutlich tritt es auch in der Behandlung der Begleitung und des Orchesters hervor. Es ist interessant zu beobachten, wie bei aller Aehnlichkeit im Zuschnitt mit den früheren ernsten Opern, sich in der Orchesterpartie eine Fülle und Freiheit zeigt, wie ein selbständiges Leben sich regt, von dem früher nur einzelne Ansätze zum Vorschein kamen, das nun erwacht ist und überall hervorquillt. Eine natürliche Folge davon ist, daß auch hinsichtlich der Klangmischungen das Orchester selbständig auf-

24) Es nimmt sich naiv aus daß Alexander mit den übrigen singt:

Viva l'invitto duce,
viva del cielo il dono
più caro al nostro cor!

tritt, was sich ganz besonders in der Anwendung der Blasinstrumente zeigt. Nicht allein in den Nummern, wo sie in ungewöhnlicher Fülle zusammengestellt und den Saiteninstrumenten als ein selbständiger Körper gegenübergestellt sind[25] offenbart sich dies, sondern auch da, wo nach alter Weise nur Oboen und Hörner angewendet werden, spricht sich ein bestimmtes Gefühl für die eigenthümliche Wirkung dieser Instrumente oft in wenigen Tönen aus[26]. Das Orchester ist, wie wir es schon bei der komischen Oper sahen, auch hier nicht mehr das abstracte Mittel dem Gesang eine Begleitung zu gewähren, sondern gewinnt seine selbständige Bedeutung; die genaue Kenntniß des Orchesters, welche Mozart durch Studien, welche wir bald näher kennen lernen werden, sich erworben hatte, finden wir hier bereits für die Opera seria angewandt, und wie einfach und bescheiden auch diese Instrumentaleffecte erscheinen mögen, die Thatsache, daß in der ernsten wie in der komischen Oper die Instrumentalmusik als berechtigt zum Ganzen selbständig mitzuwirken auftritt, ist ein wesentlicher Punkt in ihrer Entwickelungsgeschichte.

25) Die Behandlung der Blasinstrumente in dieser Art ist bei den Arien n. 10 und 12 schon bemerkt worden. Dabei kann man darauf aufmerksam machen, daß in beiden die Fagotts nicht mehr allein zur Verstärkung des Basses oder der Melodie angewendet, sondern in selbständiger Weise mit den Blasinstrumenten gruppirt werden. Auch in der Arie n. 9 sind die Flöten, Oboen und Hörner in ähnlicher Weise zusammengestellt. Während gewöhnlich Flöten und Oboen nur zur Verdoppelung vereinigt wurden, sind hier beide selbständig und sehr charakteristisch mit und nebeneinander gebraucht.

26) Dahin gehört z. B. das Solo des Horns zum Schluß der Ouverture, eine einfache Pastoralmelodie, welche die Flöte imitirt, ganz im Charakter des Instruments, damals aber nicht gewöhnlich; ferner Eintritte wie im Duett (n. 7) bei den Worten Se ho da regnar, oder in der Arie (n. 9) bei den Worten De' sudori ch' io spargo pugnando, und viele andere zum Theil recht feine Züge der Instrumentation.

20.

Ehe wir die dramatischen Compositionen verlassen, müssen wir noch auf eine Anzahl von Arien einen Blick werfen, welche theils um in Opern eingelegt zu werden, theils für den Gebrauch in Concerten componirt sind, und dem dramatischen Stil angehören.

Die ältesten derselben sind zwei Arien mit vorangehendem Recitativ, die, wie der Text zu erkennen giebt, beide als Licenza nach einer Festoper am Namenstag des Erzbischofs Sigismund gebraucht worden sind; der knabenhaften Hand nach, womit auch der Charakter der Composition übereinstimmt, sind sie eher vor als nach dem Jahre 1770 componirt[1].

Auf diese folgen dann die drei Arien, welche, wie bereits oben (S. 192) erwähnt wurde, in Mailand im Januar 1770 auf Verlangen des Grafen Firmian componirt wurden, der Mozart Gelegenheit geben wollte sich einer scrittura würdig zu zeigen. Offenbar mit Absicht hatte man die Scene und Arie aus Metastasios Demofoonte (A. III sc. 5): Misero pargoletto gewählt, von welcher es mehrere allgemein beliebte Compositionen berühmter Meister gab, die einander den Preis streitig machten[2], mit welchen nun auch der junge Mei-

1) Die erste Tali e cotanti sono di Sigismondo i merti (André Verz. 60) ist für Tenor, die zweite Sol nascente in questo giorno deh perdona al tenue ingegno (André Verz. 61) für Sopran geschrieben. Beide haben die herkömmliche Form eines längeren Allegro, welches nach einem kurzen langsameren Mittelsatz wiederholt wird; die zweite ist mit Bravurpassagen, die bis  gehen, ausgestattet und verräth schon etwas mehr Reife als die erste.

2) Die Composition von Leo war besonders berühmt, Arteaga le rivol. c. 13 II p. 308 (Th. II S. 272). Lettres sur Haydn p. 151 f.

ster sich messen sollte. Offenbar hat er sich auch tüchtig zusammengenommen[3]. Mit besonderer Sorgfalt ist das sehr lange Recitativ ausgearbeitet und mit Zwischenspielen reichlich ausgestattet. Allein es ist damit des Guten etwas zu Viel gethan, und da der vorherrschende Charakter der modulatorische ist, ohne daß bedeutende Motive oder schöne Melodien hervortreten, ist trotz mancher gelungenen Einzelnheit das Ganze zu gedehnt und monoton geworden. Der Haupttheil der Arie ist, wie das die Situation mit sich bringt, ein Adagio von einfachem getragenem Charakter, im Ausdruck der Empfindung recht wohl gelungen und nach dem unruhigen Recitativ von guter Wirkung; das Allegro, von welchem es unterbrochen wird, hat einen ganz vortrefflichen Zug und ist von einer überraschenden Kraft und Lebendigkeit. Weniger bedeutend sind die beiden anderen Arien[4]; sie bestehen beide aus einem Satz nach Art einer Cavatine, von mäßigem gehaltenem Ausdruck und einfacher Melodie, nur daß sie, und namentlich die letztere, mit Passagen versehen sind, wahrscheinlich um zu zeigen, daß Mozart auch hierdurch Sänger und Publicum zu befriedigen verstand.

Auf welche Veranlassung die beiden im selben Jahre in Rom componirten Arien (S. 201) entstanden sind, ist nicht bekannt; es können bloße Uebungsstücke sein, vielleicht waren sie auch für eine Akademie bestimmt. Sie haben beide die übliche Form in zwei Sätzen, von welchen der erste wiederholt ist; als charakteristisch für die Geschmacksrichtung Mozarts

---

3) Die Arie ist bei André Verz. 65.

4) André Verz. 62: Per pietà bel idol mio und ebend. 63 Per quel paterno amplesso. Auffallend ist die große Flüchtigkeit, mit welcher diese beiden Arien geschrieben sind; in der ersten waren die begleitenden Stimmen anfangs nur mit Bleistift eingetragen und sind dann mit der Feder nachgezogen.

in jener Zeit darf man es wohl ansehen, daß auch hier beidemal der Hauptsatz ein langsamer ist, in welchem eine mehr herzliche Empfindung sich in einfacher, getragener Melodie ausspricht. In der Arie Se tutti i mali miei[5] ist dieselbe mit Bravurpassagen verziert, aber der ganze Abschnitt, in welchem dieselben angebracht waren, ist später ausgestrichen, so daß nur noch wenige Verzierungen der Art zurückgeblieben sind. Im zweiten Theil derselben ist ein Uebergang durch eine enharmonische Rückung, der angemerkt zu werden verdient:



5) André Verz. 67. An einer Stelle sieht man, wie Leop. Mozart die Arbeiten seines Sohnes überwachte, indem er eine kleine Abänderung der besseren Declamation wegen am Rande angemerkt hat. — Berühmt war Hasses Composition dieser Arie, so daß Mattei fragt (Metastasio opp. III p. XXIX) Com' è possibile che uno scriva *Se tutti i mali miei* dopo Sassone?

In der Arie Se ardire è speranza[6] tritt eine Stelle durch die selbständige Behandlung der Begleitung, wobei die Violoncelli allein den Baß führen, sehr hübsch hervor; auch ist der Ausdruck der Stimmung sehr gleichmäßig durchgeführt.

Aus den nächstfolgenden Jahren sind keine Arien der Art bekannt, vom Jahre 1775 an aber finden sich wiederum mehrere in Salzburg componirte[7]. Aus dem Mai 1775 rühren zwei Tenorarien her. Die eine[8], durch die Ueberschrift als Aria buffa bezeichnet, ist durchaus im Charakter einer solchen gehalten. Die Situation ist einfach: jemand macht einem Anderen mit der größten Geläufigkeit Complimente ins Gesicht, während er ihm bei Seite Grobheiten sagt[9]. Die Arie besteht aus einem einzigen Satz (Allegro assai), den das Orchester zusammenhängend fortführt, während die Singstimme

6) André Verz. 66.

7) Die sechs zunächst zu erwähnenden Arien sind mit kleiner aber sehr deutlicher Schrift zierlich auf feinem Papier von kleinem Format (Querοctav) geschrieben und später in ein Heft mit grauem Umschlag gebunden. Ganz in derselben Weise ist ein sehr großer Theil seiner Compositionen, Messen, Symphonien, Concerte u. s. w. aus den Jahren 1770—1777 geschrieben und zusammengebunden; wobei Leop. Mozart nicht selten die Titel u. dgl. hinzugefügt hat. Wer erinnert sich dabei nicht an die Sorgfalt, mit welcher Goethes Vater für Sauberkeit und Ordnung beim Aufbewahren von seines Sohnes Productionen bemüht war?

8) André Verz. 68, mit der Ueberschrift: nel Maggio 1775. Die Begleitung besteht außer den Saiteninstrumenten aus 2 Oboen und 2 Hörnern.

9) Der Text lautet:

Con ossequio, con rispetto
io m' inchino e mi profondo
à un sapiente si perfetto,
che l'egual non v' è nel mondo
e l'eguale non verrà —
per l'orgoglio e l'ignoranza e la gran bestialità.

fast immer parlando in rascher Bewegung gehalten ist; die Mischung einer gewissen Würde mit burlesker Zungenfertigkeit ist sehr komisch, und das ganze Musikstück einfach angelegt und leicht und sicher durchgeführt. Wenn diese Arie wegen ihres drastischen Effects nur auf dem Theater hat vorgetragen werden können, so darf man von der zweiten deshalb annehmen, daß sie in eine Oper eingelegt war, weil sie für eine Concertarie nicht bedeutend genug ist[10]. Es ist die Klage eines schüchternen Liebhabers[11], aber der Ausdruck so wenig pathetisch, sondern so sehr zu einer zierlichen Anmuth gemäßigt, daß sie nur für den Charakter einer Opera buffa berechnet sein kann; in der Anlage und Ausführung ist sie so einfach, daß sie auf eine selbständige Geltung nicht Anspruch machen kann, auch dem Sänger keine Gelegenheit zu glänzen bietet. Wohl aber begreift man, daß sie als ein gefälliges Gesangstück in eine Oper anstatt eines minder ansprechenden eingelegt wurde, und nach den Kräften des Sängers abgemessen war. Es ist sehr möglich, daß diese beiden Arien zu einer und derselben Oper gehören, die ich leider nicht nachweisen kann. Ob die Anwesenheit des Erzherzogs Maximilian auch zu dieser Aufführung Verlanlassung gegeben habe

10) André Verz. 69 mit der Ueberschrift d. 19 May 1775. Außer den Saiteninstrumenten sind zwei Flöten und zwei Hörner verwendet. Der erste Satz ist ein Andante von anmuthigem Ausdruck; ein kurzes Allegro assai weist durch die leichte Behandlung am deutlichsten auf den Charakter der Opera buffa hin; dann wird das Andante wiederholt.

11) Der Text heißt:

Si mostra la sorte propizia all' amante,
che prova constante
ardire in amor;
mà sempre nemica e pronta all' offese
distrugge l'imprese
d' un timido cor.

weiß ich nicht; es kamen aber nach Salzburg, wie wir auch sonst noch sehen werden, wandernde Schauspielergesellschaften, welche auch komische Opern gaben und den jungen Componisten gern in Anspruch nahmen.

Zu einer Einlage in eine Opera buffa war offenbar auch die Arie einer Dorina bestimmt, welche im Herbst 1775 componirt ist[12]. Sie ist der Anlage und Ausführung nach was man im großen Soubrettenstil nennen möchte[13]. Ein Andantino grazioso und ein Allegro, das letzte ziemlich ausgeführt, werden beide wiederholt; dann werden einige Tacte des Andantino wieder aufgenommen, worauf eine ziemlich lange Coda im Allegro den Schluß macht. Diese Arie läßt die dem Charakter nach ähnlichen aus der Finta giardiniera weit hinter sich zurück, und steht denen der Despina in Così fan tutte wenigstens nicht nach. Durch die genaue Wiederholung der beiden Haupttheile — natürlich mit dem dabei üblichen Wechsel der Tonarten — hat sie allerdings etwas Stei-

12) André Verz. 70, mit der Ueberschrift 26 Octob. 1775. Außer den Saiteninstrumenten sind 2 Oboen und 2 Hörner gebraucht.

13) Der Text lautet:

Voi avete un cor fedele come amante apassionato,
ma mio sposo dichiarato
che farete?
cangerete?
dite, allora che sarà?
manterrete fedeltà?
Ah! non credo,
già prevedo,
mi potreste corbellar;
non ancora,
non perora,
non mi vuo di voi fidar.

Weder der Text noch der Name Dorina haben mich die Oper auffinden lassen, in welche diese Arie gehört.

ses in der Anlage; in der Ausführung des Einzelnen ist sie aber durchaus frisch und lebendig und sehr charakteristisch. Der Anflug von gemüthlicher Zärtlichkeit zu Anfang, das schelmische parlando bei den Fragen, endlich der Eifer, in welchen sie bei den Worten Ah! non credo ausbricht, ist so treffend ausgedrückt, und das Ganze ist in einem so heiteren und neckischen Tone gehalten, daß sich der Meister hier vollständig offenbart. Die einzelnen Motive sind voll Anmuth und Grazie, auch die Passagen im Allegro sind zwar in der Weise damaliger Bravur aber zierlich und geschmackvoll, das Orchester ist mit der größten Freiheit behandelt und spielt, obgleich es nie eigentlich die Hauptrolle übernimmt, überall selbständig und lebendig mit hinein.

Eine reine Buffoarie, welche ebenfalls fürs Theater bestimmt war, ist die im Herbst 1776 für einen Signore Palmini componirte Tenorarie[14]. Ein Capitano schwatzt renommistischen Unsinn, wie er seinen Willen auf jede Weise durchsetzen werde, während ein Don Timoteo den Fluß seiner Rede von Zeit zu Zeit vergebens zu unterbrechen versucht[15].

---

14) André Verz. 72, mit dem Datum nel Settembre 1776.

15) Der Text, den ich nur mittheile, weil man danach vielleicht die Oper entdeckt, in der die Arie vorkommt, lautet so:

Cap. Clarice cara mia sposa dev'essere per la magnetica virtù simpatica, voglio convincermi colla grammatica, colla retorica, logica e fisica, la matematica non può fallar.

D. Tim. Piano per carità. . .

Cap. Se in questa musica non sian unisoni tritoni e dissoni, vuo fulminar. Dell' arte medica con tutti i recipi, con mille cabale dell' aritmetica, degli avvocati con tutti gli et caetera, voi lo vedrete, saprò trionfar.

D. Tim. Caro Signor Dottore, lasciate almen che anch'io vi dica una ragione. . .

Cap. Con carte e sarte, con nautica bussola d' un cor amabile

Dieser Redeschwall ergießt sich nun «in tempo commodo d'un gran ciarlone» in einer ununterbrochenen Reihe von Triolen, die wie dichte Regentropfen fallen, von denen man im Nu bis auf die Haut durchnäßt wird. Das eintönige parlando ist nur mit soviel melodischen Elementen versetzt als nöthig ist, um daran zu erinnern, daß hier gesungen und nicht gesprochen wird. Uebrigens führt das Orchester[16] ein sehr einfaches Motiv,



besonders durch den Wechsel der Harmonien, sehr leicht und wie skizzenhaft durch, aber so, daß nicht allein ein musikalisches Ganze hergestellt, sondern auch das musikalische Interesse fortwährend erregt und mit so geringen Mitteln eine charakteristische Mannigfaltigkeit erreicht wird. Selbst die wenigen im Recitativ dazwischen geworfenen Worte des Don Timoteo erfüllen nicht bloß den nächsten Zweck den Sänger zu Athem kommen zu lassen, sondern machen einen Con-

---

la cinosura certa e sicura saprò ritrovar. Se mi diceste, che cosa impossibile, quel vostro petto di tigre inflessibile con un fendente vorrei spalancar.

D. Tim. Molto tenuto sono io alle finezze sue; ma cospettaccio!

Cap. Ma se poi facile siete e pieghevole, cento bucefali vuo che s' attachino, e Salamanca, Firenze e poi Tunesi, Londra, Berlin, Roma, Torino e Padova, Amsterdam, Monpellier, Livorno e Genova vuo testimoni dell' inclito merito della mia bella, dell' impareggiabile sposa adorabile del celeberrimo Dottor giuridico, medico, fisico, che tutto il mondo vedrem stupefar.

16) Auch hier sind außer dem Saitenquartett nur 2 Oboen und 2 Hörner angewendet.

kraft, der den nächsten Paroxysmus noch komischer wirken läßt. Allerdings ist die Arie wesentlich auf die Zungenfertigkeit des Sängers berechnet, aber sie ist mit soviel Geschicklichkeit und mit soviel Laune durchgeführt, daß sie ein unverkennbares Zeugniß für die specifische Begabung Mozarts für das Komische ablegt.

Zweifelhaft kann es sein, ob eine um dieselbe Zeit für Signore Fortini componirte Altarie[17] ebenfalls für das Theater oder fürs Concert bestimmt war, wofür sie dem gemäßigten Charakter und der breiten Ausführung nach wohl geeignet erscheint[18]. Gewiß ist es, daß sie neben den sonst bekannten Concertarien Mozarts einen ausgezeichneten Platz einzunehmen berechtigt ist[19]. Voraus geht ein nicht sehr langes aber ausdrucksvolles Recitativ; der Uebergang aus dem=

17) André Verz. 71, mit der Ueberschrift Settembre 1776.

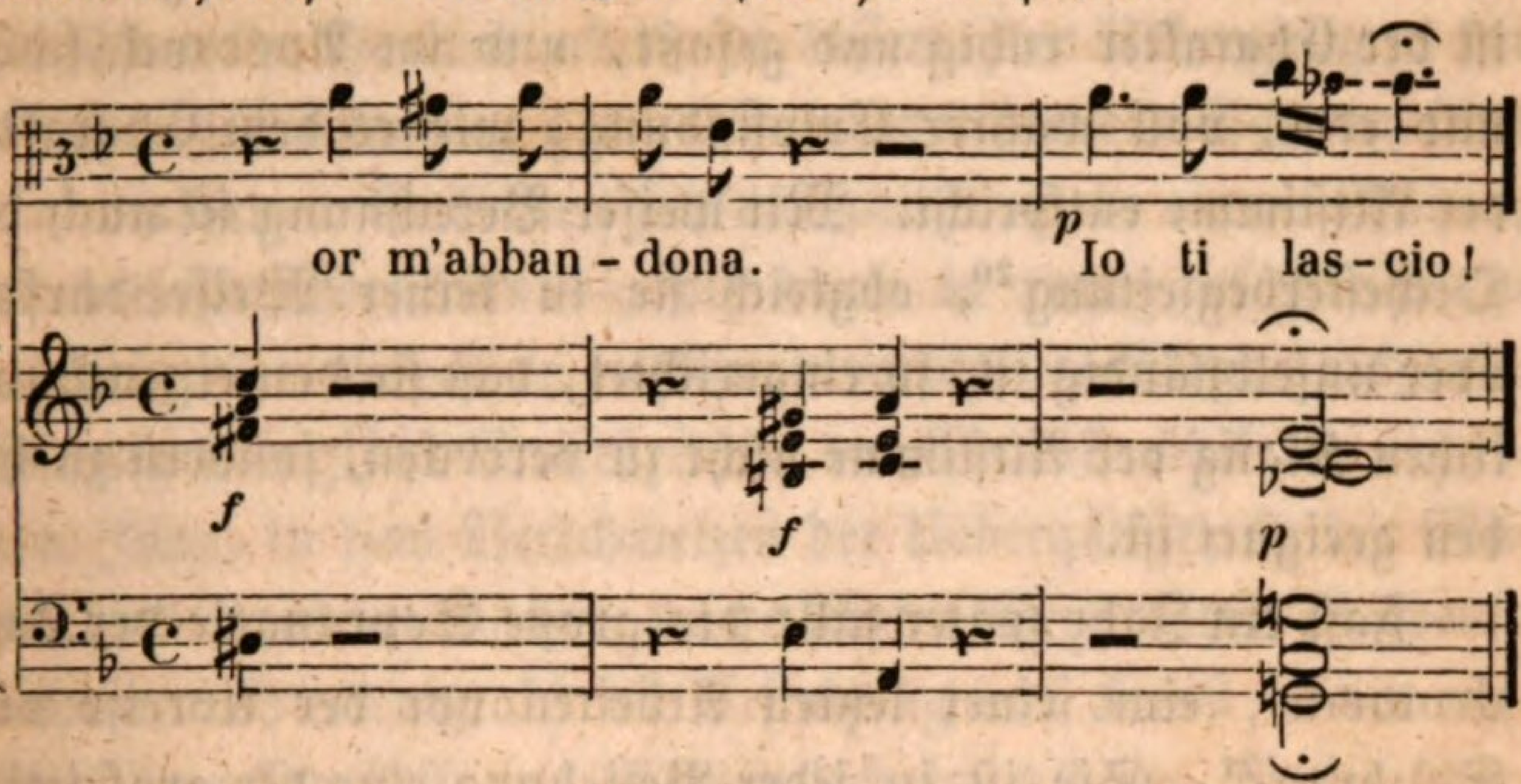
18) Der Anlage nach hat die Arie Aehnlichkeit mit der kurz vorher erwähnten der Dorina. Auch hier werden die beiden Sätze, Andante moderato und Allegro assai beide wiederholt; der Schluß ist aber noch breiter ausgeführt. Das Andante setzt zum drittenmal ein, steigert sich durch ein Allegretto, zum Allegro assai, von dem jetzt aber ein Hauptmotiv aufgenommen und durch ein effectvolles Crescendo zu einem Halt auf der Septime geführt wird. Da treten noch einmal die Anfangstacte des Andante ein, stocken und werden dann im Allegro rasch abgeschlossen. Das Zögern und Schwanken des Liebenden, der sich zur Trennung gar nicht entschließen kann, motivirt diese Anlage vollkommen.

19) Der Text lautet:

Rec. Ombra felice! tornerò a rivederti. Apri i bei lumi e consola deh! almeno in questo istante con un pietoso sguardo il fido amante. Porgimi la tua destra, un pegno estremo del tuo affetto mi dona! Ah, che la mia costanza or m' abbandona.

Aria. Io ti lascio; e questo addio
se sia l' ultimo non sò;
ah, chi sa, bell' idol mio,
se mai più ti rivedrò.

selben in die Arie selbst ist sehr schön und tief empfunden: es ist der Schmerz, welcher beim Gedanken an den Abschied unwillkührlich aus dem Innersten hervorquillt.



Andte mod.



Vengo, oh ciel! deh lascia! o pene!
per te sol mio ben pavento,
il più barbaro tormento,
giusti dei, chi mai provò!

Die erste Strophe der Arie ist offenbar eine Parodie nach Metastasios Issipile (A. II, 13).

Io ti lascio; e questo addio
se sia l' ultimo non sò,
tornerò coll' idol mio,
o mai più non tornerò.

Die Arie selbst ist durchweg einfach gehalten, getragener Gesang ohne alle Coloratur; nur mitunter reißen sich einige starke Accente des Schmerzes gewaltsam los, im Allgemeinen ist der Charakter ruhig und gefaßt, und im Ausdruck schön und edel, voll wahrer Empfindung, wie es dem Charakter der Altstimme entspricht. Mit weiser Berechnung ist auch die Orchesterbegleitung[20], obgleich sie in keiner Weise dürftig oder unselbständig ist, so eingerichtet, daß sie den eigenthümlichen Klang der Altstimme nicht zu verdecken, sondern zu heben geeignet ist.

Fast ein Jahr später fällt die große Sopranarie der Andromeda, eine seiner letzten Arbeiten vor der Abreise vón Salzburg[21]. Sie ist in jeder Beziehung eine der großartigsten Compositionen dieser Art. Auf ein ausdrucksvolles bewegtes Recitativ folgt ein langes ausgeführtes Allegro, in welchem die hoch erregte Leidenschaft einer großen und kühnen Seele ihren kräftigen und lebendigen Ausdruck findet; von der Weichheit einer Frau ist hier nichts zu finden, der Zorn über einen Elenden drängt selbst den Schmerz über den Verlust des Geliebten zurück, erhält aber dadurch mehr Adel und Würde; wie glühendes Erz dringen die Töne in einem brei-

---

Dergleichen ist nicht so gar selten; woher dieser Text genommen ist, weiß ich nicht.

20) Das Orchester ist ebenso zusammengesetzt wie bei den letzten Arien.

21) André Verz. 73, mit der Ueberschrift Scena di A. W. M. nel Agosto 1777. Sie ist unter den bei Breitkopf u. Härtel erschienenen Concertarien n. 4 (Ah! lo prevedi!). Woher der Text entlehnt sei, kann ich nicht angeben. In den Briefen aus dem Jahr 1777 ist wiederholt (z. B. Nissen S. 301) von der neuen für Madame Duschek componirten Scene die Rede, welche sehr wahrscheinlich eben diese ist. Josephine Duschek war von Prag aus zum Besuch in Salzburg gewesen und hier begründete sich ihre Freundschaft mit Mozart, von der später noch die Rede sein wird. Auch ein für dieselbe um diese Zeit componirtes Rondo erwähnt Mozart in einem Briefe (5. Sept. 1781).

ten Strom leuchtend und vernichtend auf den Verräther ein. Sehr schön wird dann durch ein Motiv, das schon im Orchester mehrmals aufgetreten ist, um den unterdrückten Schmerz gleichsam im Innern reden zu lassen, der Uebergang zu der weicheren Stimmung gemacht, in welcher der Schmerz über den verlornen Geliebten sich ausspricht — in einem schönen, lebensvollen Recitativ —, die dann in ruhig gefaßter Wehmuth in einer Cavatine ausklingt, welche die Scene abschließt. Die psychologische Wahrheit in der Charakteristik der einzelnen Züge, in dem Verschmelzen der Uebergänge, in der Einheit des Tons im Ganzen bei so starken Gegensätzen ist ebenso bewundernswürdig als die Erfindung und Kunst in der musikalischen Darstellung. Namentlich im Allegro ist die überlieferte Form mit völliger Freiheit behandelt worden. Die durch die Natur der musikalischen Composition gegebenen Elemente contrastirender Motive und der Wiederholung sind nicht nach einem überlieferten Schema angewendet, sondern in ihrer Gruppirung, Zerlegung, Wiederholung, im Wechsel der Tonarten sind die Normen, welche sich aus der psychologischen Entwickelung der Situation auch für die künstlerische Gliederung und Steigerung ergeben, mit Freiheit befolgt. Je einfacher der Grundriß ist, je fester und bestimmter die Proportionen der einzelnen Theile sind, um so freier kann der Meister dann in der Gestaltung des Einzelnen verfahren und sicher sein, daß das Ganze als solches empfunden und verstanden werde. Vielleicht ist der letzte Satz ein wenig zu lang ausgesponnen; obgleich sich nicht verkennen läßt, daß die lange Anspannung einer heftigen Erregung, welche vorangegangen war, auch ein entsprechendes allmähliches Verklingen nothwendig macht[22]).

22) Das Orchester ist auch hier so einfach, wie bei den früheren Arien.

Von den übrigen Concertarien Mozarts werden zwei am besten hier erwähnt, weil sie höchst wahrscheinlich entweder dieser Zeit angehören, oder doch vor dem Jahre 1781 in Salzburg geschrieben sind. Die erste[23] ist eine Bravurarie im eigentlichsten Sinn, zwar nicht in der alten Form, — denn sie besteht aus zwei fortlaufenden Allegrosätzen — allein nur darauf berechnet eine große, umfangreiche Stimme und glänzende Kehlfertigkeit zur Geltung zu bringen. Bravurpassagen verschiedener Art, welche bis ins hohe  steigen, bilden so sehr die Hauptsache, daß nur soviel von Melodie und Motiven verwendet zu sein scheint als nöthig war um jene schicklich anzubringen; auch sind diese so eingerichtet, daß sie Gelegenheit bieten eine mächtige Stimme zu zeigen. Nichts desto weniger ist dem Ganzen ein gewisser heroischer Charakter im Sinn der Opera seria nicht abzusprechen[24]. Daß sie für eine bestimmte Sängerin geschrieben ist, läßt sich nicht verkennen; leider ist darüber nichts Näheres bekannt[25]. Die

---

Wie gewöhnlich sind bei den Recitativen die Blasinstrumente nicht benutzt. Bei der Cavatina ist dem Orchester eine ungewöhnliche Färbung gegeben. Eine Solooboe concertirt — aber in der einfachsten Weise — mit der Singstimme, die erste Violine und die Bratschen mit Sordinen führen die Begleitung in Triolen fort, während die zweite Violine und die Bässe pizzicato spielen: eine Zusammenstellung, welche Mozart namentlich in früherer Zeit öfter anwendet.

23) Sie ist unter den gedruckten Concertarien n. 10 (No, che non sei capace). Da der Name Clorinda angegeben ist, so wird sie aus einer Oper entnommen sein.

24) Diesem Charakter gemäß ist das begleitende Orchester durch Trompeten und Pauken (zu Oboen und Hörnern) verstärkt.

25) Dem ganzen Charakter der Composition nach muß man annehmen, daß sie nicht in die Zeit der für Italien componirten Opern, ebensowenig in die spätere des Aufenthalts in Wien gehöre. Nach den Ansprüchen,

zweite[26] hat noch so durchaus den Zuschnitt einer alten Bravurarie, daß sie kaum einer späteren Zeit angehören kann als in der Mozart noch in den Formen der Opera seria befangen war.

21.

Wenn Mozart als Operncomponist hauptsächlich außerhalb thätig war und wenn das, was er auf diesem Gebiet in und für Salzburg schrieb, in keiner Weise maßgebend für seine Leistungen sein kann, so finden wir ihn dagegen in diesen Jahren seiner Entwickelung nach anderen Richtungen hin in einer Thätigkeit, welche ganz und gar durch die Verhältnisse seiner Vaterstadt bedingt war. Hieher gehört zunächst die Kirchenmusik.

Die Kirchenmusik war in Salzburg seit langer Zeit gepflegt und namentlich hatte Erzbischof Sigismund dieselbe mit Sorgfalt unterhalten; bei seiner strengen Frömmigkeit, welche allen weltlichen Zerstreuungen abgeneigt war, wurde sowohl bei den Sängern als dem Orchester vorwiegend der Dienst für die Kirche ins Auge gefaßt. Obgleich die Besoldung für die angestellten Musiker gering war, so reichte doch die Aussicht auf eine sichere wenn gleich mäßige Versorgung

---

welche an die Sängerin gemacht werden, möchte man am ersten an Aloysia Weber denken; dann wäre die Arie entweder in Mannheim 1778 oder in München 1779 componirt. Mozart erwähnt in seinen Briefen (5. Sept. 1781. 29. März 1783) auch einer in Salzburg „für die Baumgart" componirten großen Arie, allein weder über diese noch über die Sängerin ist mir etwas Näheres bekannt.

26) Es ist n. 13 der gedruckten Concertarien. Der deutsche Text: „Der Liebe himmlisches Gefühl" ist gewiß nicht der ursprüngliche; dieser ist aber nicht mitgetheilt.

für die Alternden und die Nachgebliebenen hin um tüchtige Künstler in Salzburger Dienste zu ziehen und sie denselben zu erhalten. Sigismunds Nachfolger Hieronymus bewährte sein System strenger Sparsamkeit auch an seiner Kapelle und da er durch herrisches und unfreundliches Wesen sich auch persönlich die Musiker entfremdete, so war es nicht zu verwundern wenn man fand, daß der Zustand der Salzburgischen Musik unter Hieronymus sich eher verschlechtert als gehoben hatte[1], wenn er gleich, auf den Glanz des Hofes mehr als Sigismund bedacht, im Einzelnen manche Verbesserungen vornahm.

Um einen wohlbesetzten und gutgebildeten Chor zu haben war das Kapellhaus eingerichtet[2], in welchem funfzehn Kapellknaben auf Kosten des Erzbischofs unterhalten und durch eigene Lehrer ausgebildet wurden. Später traten sie entweder als Sänger in den Chor oder sonst in Hofdienste ein; wenn sie sich sehr auszeichneten, wurden sie auch wohl zu ihrer weiteren Ausbildung nach Italien geschickt und dann als Solosänger angestellt[3]. Früher waren auch Castraten ange-

1) [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre des Erzbisthums Salzburg S. 255: „Die Hofmusik [unter Hieronymus] zeichnete sich aus; soll aber die verhältnißmäßig besser bezahlte des Erzbischofs Sigismund nicht erreicht haben." Vgl. Burney Reisen III S. 260 f. Schubart Aesthetik S. 157.

2) Die „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischofs zu Salzburg im Jahre 1757" in Marpurgs krit. Beitr. III S. 183 ff., welche wie ich vermuthe von Leop. Mozart herrührt, liegt dem von mir Angeführten zu Grunde. Die Quellen für eine genauere Kenntniß der musikalischen Zustände und Persönlichkeiten außer den Notizen, welche der Mozartsche Briefwechsel bietet, sind sehr spärlich. Ben. Pillweins Lexikon salzburgischer Künstler (Salzburg 1821) ist für die Musiker oberflächlich, ebenso die Biographien salzburgischer Tonkünstler (Salzb. 1845).

3) In der erwähnten Nachricht werden die Salzburger Jos. Meiß-

stellt, Erzbischof Sigismund ließ dieselben absterben ohne andere anzustellen; dagegen schickte er die Tochter des Domorganisten Lipp um sie als Sängerin ausbilden zu lassen nach Italien, welche nach ihrer Rückkehr im Jahre 1762 als Hofsängerin angestellt wurde und sich bald darauf mit dem jüngst nach Salzburg gekommenen Michael Haydn verheirathete. Im Jahre 1778 nahm Erzbischof Hieronymus auch wieder einen Castraten Ceccarelli[4] in seine Dienste.

Neben dem Chor war ein für damalige Zeit vollständig besetztes Orchester angestellt, welchem zur Unterstützung der Singstimmen in der Kirche ein Posaunenchor beigegeben wurde, während die dort entbehrlichen Bläser zur Verstärkung der Saiteninstrumente verwendet wurden. Denn es wurde, namentlich zu den beiden Chören von je sechs Trompetern und Paukern, Niemand angenommen, der nicht auch bei den Saiteninstrumenten gebraucht werden konnte.

Unter Erzbischof Sigismund war Eberlin Kapellmeister (1750—1762), ein gründlich gebildeter Contrapunktiker und fleißiger und fruchtbarer Componist für die Kirche, dessen Werke aber kaum über den Umkreis von Salzburg hinaus bekannt geworden sind[5]. An seine Stelle trat Lolli (1762

---

ner, Bassist und Felix Winter, Tenorist als in Italien gebildete Sänger genannt.

4) Ich weiß nicht, ob dies der Altist Franc. Ceccarelli ist, welcher 1752 in Foligno geboren, später bei der Oper in Dresden engagirt war und dort 1814 starb.

5) Ernst Eberlin, zu Jettenbach in Schwaben 1716 geboren, war, ehe er Kapellmeister und Truchseß wurde, Hoforganist in Salzburg. Was über ihn berichtet wird, geht auf die oben erwähnte Nachricht zurück, wo es von ihm heißt: „Wenn jemand den Namen eines gründlichen und fertigen Meisters in der Setzkunst verdient, so ist es gewiß dieser Mann. Er hat die Töne ganz in seiner Gewalt; und er setzet mit solcher Behendigkeit, daß es mancher für eine Fabel halten würde, wenn man ihm

—1777), früher Tenorist, welcher mehrere Kirchencompositionen geschrieben hat, die nicht von großer Bedeutung gewesen zu sein scheinen[6]. Im Jahr 1772 wurde noch Fischietti[7] als Titularkapellmeister angestellt, der sich durch Opern und Kirchenmusik bekannt gemacht hatte; er scheint in Salzburg wenig mehr geleistet zu haben[8].

Als Lolli 1762 zum Kapellmeister und Leopold Mozart an seine Stelle zum Vicekapellmeister befördert war, wurde Michael Haydn[9] auf die Empfehlung eines Neffen vom Erzbischof Sigismund als Concertmeister und Orchesterdirector angestellt, später auch Organist an der Dreifaltigkeitskirche. Der persönliche Verkehr zwischen den Familien Mozart und Haydn war nicht lebhaft. Haydn hatte eine Nei-

---

die Zeit bestimmen wollte, in welcher dieser gründliche Setzer diese oder jene beträchtliche Composition zu Stande gebracht hat. Was die Menge seiner verfertigten Musikstücke betrifft, kann man ihn den zween so sehr fleißigen als berühmten Hrn. Componisten Scarlatti und Teleman an die Seite stellen. Im Druck sind nur die Toccaten für die Orgel von ihm bekannt." Ein Heft Orgelfugen erschien in Nägelis Sammlung class. Musik.

6) Gius. Lolli, geboren in Bologna, wurde 1748 Vicekapellmeister in Salzburg. Erwähnt werden von ihm einige Oratorien, Messen und Vespern.

7) Domenico Fischietti, geboren 1729 in Neapel, wo er seine Studien machte, schrieb eine Reihe von Opern und kam als Compositore und Maestro di musica der Operngesellschaft von Jos. Postelli 1765 nach Dresden (Hiller wöch. Nachr. I S. 35), wo er im folgenden Jahr als Kirchencomponist angestellt wurde (ebend. I S. 26).

8) Vgl. Beil. V, 49, wo Mozart über ihn spottet; auch erwähnt er seiner in dem Briefe an Padre Martini (Beil. VI, 2) nicht.

9) [Schinn und Otter] Biographische Skizze von Michael Haydn. Salzb. 1808. — Michael Haydn, Josephs jüngerer Bruder, war 1737 in Rohrau geboren und erwarb sich seine musikalische Bildung in Wien. Im Jahre 1757 wurde er als Kapellmeister nach Großwardein berufen, und kam von da nach Salzburg, das er nicht mehr verließ. Er starb dort 1806.

gung bei einem Glas Bier[10] oder Wein zu sitzen[11], welche dem nüchternen und strengen Mozart um so tadelnswerther erschien, als er ihm vorwarf daß er darüber die Erfüllung seiner Amtspflichten vernachlässige[12]. Dazu kam daß auch der Lebenswandel der Frau Haydn nicht ohne Anstoß gewesen zu

---

10) Haydn hatte die Musik für die Zwischenacte zu Zaire so gut gemacht, daß der Erzbischof ihm die Ehre anthat bei Tafel zu sagen, er hätte nicht geglaubt, daß der Haydn so etwas zu machen im Stande sei, er sollte anstatt Bier nichts als Burgunder trinken; worauf er ihm dann als Belohnung — 6 Kronthaler auszahlen ließ, wie Leop. Mozart seinem Sohne schreibt (1. Oct. und 9. Oct. 1777).

11) Seine Biographen erzählen (S. 16), daß er gewöhnlich nach einem Augustinerkloster spatzieren ging, wo er sich mit Lecture und Musik unterhielt, „auch dabei ein gutes Glas Bier nicht ausschlug. Den steten Genuß des Weins verbot ihm das beschränkte Einkommen. Erst spät am Ende besuchte er den berühmten Keller des Stiftes zu St. Peter, welchen er auch in einem scherzhaften Liede mit Melodie besang. Am besten schmeckte ihm das Glas, mit dem er sich jedoch nie gegen die Mäßigkeit versündigte, wenn ihn ein guter Freund und vorzüglich der Herr Abt des besagten Stifts damit regalirte und er dessen unter Sang und Klang genießen konnte." Das Haydnstübchen im Keller von St. Peter, in welchem Haydns Portrait hängt, ist besonders seit dem Mozartfeste zu großem Ruf gekommen. Haydns Neigung zu einem guten Trunk ist noch jetzt in Salzburg allgemein bekannt; wenn seine Biographen wohl allzuglimpflich urtheilen, sind die Ausdrücke Leop. Mozarts vielleicht etwas zu herbe.

12) Leop. Mozart schreibt an Wolfgang (29. Dec. 1777): „Wer meinst du wohl ist Organist bei der heil. Dreifaltigkeit geworden? — Hr. Haydn! Alles lachte. Das ist ein theurer Organist; nach jeder Litaney sauft er ein Viertel Wein, zu den übrigen Diensten schickt er den Lipp, der will auch saufen." — (29. Juni 1778): „Nachmittags spielte Haydn bei der Litaney und Te deum laudamus (wo der Erzbischof zugegen war) die Orgel, aber so erschröcklich daß wir alle erschracken und glaubten, es werde ihm wie dem seel. Adlgasser ergehen [der auf der Orgel vom Schlag getroffen wurde]. Es war aber nur ein kleiner Rausch, der Kopf und die beiden Hände konnten sich gar nicht mit einander vergleichen." — — „Haydn wird sich in wenig Jahren die Wassersucht an Hals saufen, oder wenigstens, da er itzt schon zu allem zu faul ist, immer fauler werden, je älter

sein scheint[13]; so daß man sich wohl erklären kann, daß Leopold Mozart sowohl für sich als für seine Kinder einen näheren Verkehr mit diesem Hause nicht zuträglich fand. Ob persönliche Reibungen und Eifersüchteleien, wie sie in kleinen Verhältnissen leicht entstehen, auch einigen Einfluß gehabt haben auf die ungünstige Beurtheilung Michael Haydns, welche in Mozarts Aeußerungen sich bemerklich macht[14], ist kaum zu entscheiden. Jedenfalls erstreckt sich diese Ungunst nicht auf die Schätzung des Künstlers; als solchen stellte L. Mozart Haydn sehr hoch[15] und Wolfgang studirte sowohl seine

---

er wird." Auch in K. R[isbecks] Briefen eines reisenden Franzosen über Deutschland (1784) heißt es (I S. 357): „Joseph Haydn hat einen Bruder, welcher Kapellmeister zu Salzburg ist und ihm in der Kunst nichts nachgiebt; allein es fehlt diesem an Fleiß um sich zu dem Ruhm seines Bruders aufzuschwingen." Dieser Vorwurf mag sich aber wohl hauptsächlich auf eine Abneigung gegen gewisse Amtsgeschäfte beziehen, denn als Componist war Michael Haydn wenigstens in späteren Jahren ungemein fleißig.

13) Wolfgang spottet in einem Briefe an Bullinger (7. Aug. 1778): „Es ist wahr, die Haydn ist kränklich; sie hat ihre strenge Lebensart gar zu sehr übertrieben; es giebt aber wenige so! — mich wundert daß sie durch ihr beständiges Geißeln, Peitschen, Ciliciatragen, übernatürliches Fasten, nächtliches Beten ihre Stimme nicht schon längst verloren hat." Leop. Mozart schrieb seinem Sohne (11. Juni 1778) Haydn habe wenig Aussicht auf Beförderung, weil sie eine gewisse Judith, die Geliebte des Violinisten Brunetti, eines ausschweifenden Menschen, zu sich ins Haus genommen hätten.

14) Als davon die Rede war daß Haydn vom Erzbischof nach Italien geschickt werden solle, schreibt Leop. Mozart (4. Dec. 1777): „Man sagt nun es wäre auf der Guardarobba bereits ein gutes Winterkleid für Hrn. Haydn auf die Reise nach Italien angeschafft. — Den möcht ich in Italien mit den Wälschen reden hören! da werden sie gewiß sagen: questo è un vero Tedesco!" Wolfgang vergleicht Schweizer mit ihm und sagt (3. Dec. 1777) er sei „trocken und glatt wie unser Haydn, nur daß die Sprache feiner ist."

15) „Hr. Haydn ist ein Mann," schreibt er seinem Sohne (24. Sept. 1778) „dem du seine Verdienste in der Musik nicht absprechen wirst." Die

als Eberlins Kirchencompositionen als Muster contrapunktischer Arbeiten, schrieb sich dieselben ab[16] und sprach sich auch später über ihren Werth sehr günstig aus[17]. Wir werden auch

---

Musik zu Zaire, von welcher noch die Rede sein wird, lobt er außerordentlich.

16) Von Wien aus erbittet er sich (4. Jan. 1783) „auf klein Papier, blau eingebunden [vgl. S. 417, Anm. 7] Contrapunkte von Eberlin und etwelche Sachen von Haydn dabei." Dies Buch enthielt nach einer Notiz, welche Al. Fuchs sich darüber gemacht hatte, von Mozarts Hand in Partitur geschrieben:

M. Haydn, *In te domine speravi*, fuga a 4 voci 2 Viol. Org.
Eberlin, Missa canonica a 4 voci Organo (drei verschiedene).
Eberlin, Hymnus *Recessit pater noster* a 4 voci.
Eberlin, Hymnus *Tenebrae factae sunt* a 4 voci Org.
Eberlin, Graduale pro dominica in palmis *Tenuisti* a 4 voci Org.
Eberlin, Offertorium pro dominica in palmis Improperium a 4 voci Org.
Eberlin, Communio pro dominica in palmis *Pater si potest* a 4 voci Org.
M. Haydn, *Tenebrae* a 4 voci Org.
Eberlin, 3 Motetti *In nomine domini; Christus factus est; Domine Jesu* a 4 voci.
M. Haydn, *Ave Maria* pro adventu Domini a Sopr. solo c. rip.
Eberlin, *Benedixisti* a 4 voci Org.
Eberlin, *Cum sancto spiritu*, fuga a 4 voci.
Eberlin, *Kyrie*, fuga a 4 voci.
Eberlin, *Cum sancto spiritu*, fuga a 4 voci.

Kurze Zeit darauf schreibt er (12. März 1783): „Das Tres sunt [M. Haydns] muß von meiner Hand in Partitur geschrieben sein" In dem Nachlaß Mozarts bei André findet sich (Verz. 26) die Fuge Pignus futurae gloriae aus der gedruckten Litanei M. Haydns von Mozarts Hand abgeschrieben. Eine andere Fuge auf denselben Text, ebenfalls von Mozart abgeschrieben, befindet sich ebendaselbst (Verz. 25). Das Original der vollständigen Litanei, aus welcher diese Fuge entlehnt ist, besitzt Hr. Ruhl in Frankfurt; es trägt die Unterschrift Salisburgo 8[va] Aprilis 1764 und ist vermuthlich von Mich. Haydn.

17) Mozart ließ sich diese Sachen für die sonntäglichen Aufführungen

sehen, wie zwischen dem gereiften Mozart und Mich. Haydn ein freundschaftliches, auf gegenseitiger künstlerischer Achtung begründetes Verhältniß bestand [18].

Die Obliegenheiten der Kapellmeister und Organisten beschränkten sich nicht darauf die Aufführungen der Kirchenmusik zu leiten, sondern es war ihre Pflicht und sie setzten ihre Ehre darin, daß die für den feierlichen Gottesdienst nöthige Musik auch im Wesentlichen ihr Werk sei. Nicht allein bei festlichen Gelegenheiten waren neue, für diesen Zweck besonders verfaßte Compositionen unerläßlich, sondern man war auch darauf bedacht, während des laufenden Jahrescursus durch neue Musik für Abwechslung und Mannigfaltigkeit zu sorgen. Es war daher eine ununterbrochene Thätigkeit für die Kirchenmusik, von welcher auch jüngere, talentvolle und strebsame Mitglieder der Kapelle nicht ausgeschlossen waren, da es nie an Veranlassungen fehlte Compositionen verschiedener Art zur Aufführung zu bringen. Dies wurde eine vortreffliche Schule für junge Componisten, welchen Gelegenheit geboten wurde sich zu versuchen, ihre Versuche aufführen zu lassen und so durch Hören und Vergleichen mit Erfolg zu lernen. Nicht

---

bei van Swieten schicken und erbat sich für dieselben auch die neuesten Fugen Mich. Haydns: „Das Lauda Sion" schreibt er (12. März 1783) „möchte gar zu gern hören lassen — die Fuge In te Domine speravi hat allen Beyfall erhalten, wie auch das Ave Maria und Tenebrae."

18) Zu erwähnen sind auch die Domorganisten. Anton Cajetan Adlgasser, geb. 1728, war ein Schüler Eberlins und vom Erzbischof zu seiner weiteren Ausbildung nach Italien geschickt worden. Im Jahr 1751 wurde er erster Hof- und Domorganist und starb 1777 vom Schlage getroffen während er die Orgel spielte. Er war ein tüchtiger Orgelspieler und Accompagnist und hatte mehrere Kirchencompositionen geschrieben, die auch später noch in Salzburg aufgeführt und geschätzt wurden. Weniger bedeutend war der zweite Domorganist Franz Ign. Lipp, der Schwiegervater Mich. Haydns.

minder ersprießlich war es für ihre Schulung daß sie für bestimmte liturgische Zwecke und mit Rücksicht auf gegebene Mittel arbeiten und sich also an fest ausgeprägte Formen und an das Haushalten mit den dargebotenen, oft beschränkten Mitteln gewöhnen mußten. Die Nachtheile einer jeden künstlerischen Schule blieben auch hier nicht aus. Durch den Einfluß überlieferter Gewohnheiten, gewisser durch ein überwiegendes Talent ausgebildeter Manieren, auch wohl einer bestimmten Geschmacksrichtung hochgestellter Personen bildete sich eine locale Tradition aus, welche einer freien Entwickelung hinderlich wurde, indem sie auch für das Zufällige und Unwesentliche beschränkende Normen festsetzte. Es liegt in der Natur der Sache daß ein solcher Zwang nirgends hemmender und drückender wirkt als in allen kirchlichen Dingen, indem selbst das an sich Unbedeutende, vielleicht gar Verkehrte, weil es mit dem Heiligen in Verbindung gesetzt ist, durch eine längere Gewöhnung als mit diesem seinem Wesen nach gleichbedeutend angesehen wird. Mag man daher auch den Vortheil einer solchen, wie jeder anderen Schulung hauptsächlich darin setzen, daß das Technische fest und tüchtig ausgebildet werde, so ist grade die Sicherheit in dem was handwerksmäßig bei der Kunstübung ist auch für die Entwickelung des Genies die nothwendige Grundlage, von welcher aus es allein im Stande ist sich von allem zu befreien, was in der Tradition unwesentlich und unwahr ist. Wir werden nun sehen, wie gründlich sich Mozart durch die Schule, wie er sie auf dem Gebiete der Oper durchmachte, auch nach dieser Richtung hin durcharbeitete.

Mozart fand die Kirchenmusik, wie die Oper, in einer bestimmten Weise zu fertigen Formen ausgebildet vor. Dieselbe Schule, welcher die Oper ihre Entwickelung verdankte, die neapolitanische, hatte auch der Kirchenmusik eine Ausbil-

dung gegeben, die im Wesentlichen von denselben Impulsen ausging und derselben Richtung folgte, wie dies bei der Oper der Fall war. Den Wendepunkt bildete die Einführung der selbständigen Melodie, welche ohne Rücksicht auf ihre harmonische oder contrapunktische Behandlung an und für sich als Ausdruck einer mehr oder weniger erregten Empfindung ihre Bedeutung hatte, in die Kirchenmusik. Die Bestrebungen, durch welche die Oper ins Leben getreten war, hatten diese Weise der Melodienbildung hervorgerufen und ausgebildet; sie wurde dann auch in die Cantate eingeführt, und nachdem sie mehr und mehr allgemeine Geltung als die natürliche und verständliche Ausdrucksweise der Empfindung durch die Musik überhaupt erlangt hatte, bahnte ihr namentlich das Oratorium auch den Weg zu der Musik, welche der Kirche und dem Cultus zu dienen bestimmt war. Hiermit war eine Richtung eingeschlagen, welche in mehr als einer Weise zu einer subjectiven Einseitigkeit zu führen geeignet war. Die Kirchenmusik, wie sie vorzugsweise in der römischen Schule, deren Repräsentant bekanntlich Palestrina ist, ausgebildet war, hat den Charakter der Größe und Einfachheit wesentlich dadurch erreicht, daß sie den Chor der Singstimmen, wie viel deren auch angewendet sind — mag die Behandlungsweise vorzugsweise harmonisch oder contrapunktisch, die Darstellung ruhig oder belebt sein — als ein ungetheiltes Ganze behandelt, in welchem kein einzelnes Glied an und für sich Bedeutung hat und sich als solches geltend machen kann; sondern wie aus einem treibenden Keim die Pflanze hervorwächst, so gestaltet sich das musikalische Kunstwerk aus einer Grundempfindung, deren bildende Kraft stark genug ist um in jedem Moment alles Einzelne vollständig zu durchdringen und zu einem Ganzen zusammenzuschließen. Der Eindruck dieser Musik ist dem des Meeres vergleichbar, welches ohne Aufhören

Woge auf Woge wälzt, von denen keine vor der anderen sich auszeichnet, und doch gewährt der Anblick dieses scheinbar einförmigen Treibens den Eindruck des wechselndsten Lebens, und einer nie ruhenden unversiegbaren Kraft, welche sich in friedlicher Ruhe und empörtem Kampf in gleicher Machtfülle offenbart und das Gemüth mit dem Gefühl der Erhabenheit und Größe erfüllt ohne je zu sättigen oder zu ermüden. Dieser Charakter wurde verändert, sowie einer Melodie das Recht eingeräumt wurde sich als Hauptmelodie geltend zu machen, wodurch jene Einheit und Geschlossenheit aller Stimmen zu einem Ganzen nothwendig beeinträchtigt werden mußte, indem nun einzelne gelegentlich hervor= oder zurücktraten, und für sich selbst eine verschiedene Bedeutung in Anspruch nahmen. Und fand dieses Princip einmal Anerkennung, so war die natürliche Folge daß es in der Weise ausgebildet wurde, daß man eine Melodie zur herrschenden machte, welche durch die anderen Stimmen hauptsächlich getragen und unterstützt wurde. Dies schließt natürlich nicht aus, daß durch sorgfältige freie Stimmführung auch den begleitenden Stimmen eine gewisse Selbständigkeit und ein bestimmter Charakter gewahrt bleibe; allein das Grundverhältniß ist ein wesentlich anderes geworden, seitdem von Ueber= und Unterordnung, von einer Hauptmelodie und ihrer Begleitung die Rede ist. Dies trat noch mehr dadurch hervor daß man auch der Instrumentalmusik Eingang in die Kirche gestattete, welche hier nur als eine begleitende sich den Singstimmen anschließen konnte. Zunächst war es die Orgel und dann die Posaunen, welche man in einer Weise anwandte, daß sie mit den Singstimmen gehend dieselben unterstützten und verstärkten und auf eine selbständige Bedeutung neben denselben oder gar ihnen gegenüber keinen Anspruch machten; allein als man auch die Saiteninstrumente und allmählich die verschiedenen Blasin=

strumente des sich ausbildenden Orchesters in der Kirche gebrauchte, mußte sowohl die natürliche Beschaffenheit dieser Instrumente als die Gewohnheit, welche sich in der Anwendung und Behandlung derselben bereits gebildet hatte, dahin führen, daß ihnen in ähnlicher Art die Rolle der Begleitung bei der Kirchenmusik zufiel wie in der weltlichen. Am deutlichsten sprach sich diese Richtung aus, als man auch dem eigentlichen Sologesang mit begleitendem Orchester in der Kirche Raum gönnte; aber auch wo die Instrumente mit dem Chor zusammenwirkten, bildete sich eine ihrem Charakter nach orchestrale, den Singstimmen gegenüber selbständige Begleitungsweise aus, die wiederum auf die Behandlung der Gesangpartien Einfluß gewinnen mußte. Allerdings wurde die Anwendung der strengen contrapunktischen Compositionsweise keineswegs von der Kirchenmusik ganz ausgeschlossen, im Gegentheil galt sie stets als ein Haupterforderniß und vorzüglicher Schmuck derselben; allein auch hier machte sich allmählich eine ganz veränderte Anschauung geltend. Die Aufgabe und das Ziel der contrapunktischen Behandlung ist ebensowohl die vollständige Freiheit und Selbständigkeit jeder einzelnen Stimme als die vollkommene Gleichberechtigung aller unter einander, welche nur möglich sind durch die strenge Unterordnung aller unter ein Gesetz und die freie Selbstbeschränkung der einzelnen um des Ganzen willen. Wo dies Ziel erreicht wird, sind geschlossene Einheit und lebendige Bewegung die charakteristischen Eigenschaften des musikalischen Kunstwerks. Ferner wird durch das Festhalten eines einfachen Grundgedankens, der nach allen Seiten hin gewendet und durchgeführt wird, eine Consequenz und Strenge herbeigeführt, welche wiederum dem Kunstwerk eine größere Einheit und nachdrücklichere Bedeutung zu geben vermögend sind. Es ist also einleuchtend, daß diese Form der Composition vor-

zugsweise zum Ausdruck ernster und gewichtiger Vorstellungen geeignet ist; allein es ist eben auch nur eine Form, die erst durch den Inhalt, mit welchem sie erfüllt und den Geist, mit welchem sie beseelt wird, Charakter und Bedeutung erhält. Jedermann weiß daß selbst strenge contrapunktische Formen, wie die des Canons und der Fuge, zu komischen Wirkungen drastischer Art verwendet werden, daß sie zum dramatisch lebendigen Ausdruck sehr verschiedenartiger Leidenschaften geeignet sind, und sogar in einer Weise zierlich und elegant ausgeführt werden können, daß der Laie, welchem das Wort Contrapunkt einen ehrfurchtsvollen Schrecken einzuflößen pflegt, nicht ahnt daß es eine kunstvolle Gelehrsamkeit ist, welche ihn entzückt. An sich also ist die Form streng contrapunktischer Bearbeitung weder geistlich noch kirchlich, sondern sie wird es erst, wenn sie von diesem Geist durchdrungen und in diesem Sinne angewendet wird. Je mehr aber die nichtkirchliche Musik sich dieser strengen Formen entäußerte und die entsprechende Richtung auch in der kirchlichen Musik maßgebend wurde, um so eher konnte der Irrthum sich geltend machen, daß jene künstlerisch strengen Formen an sich das Wesen des Kirchlichen ausdrückten und deshalb in der Kirchenmusik angewendet werden müßten. Die Folge davon war, daß dies nun in einer rein äußerlichen, formelhaften Weise geschah, wobei man Gefahr lief, das künstlerische oder technische Verdienst einer gründlichen contrapunktischen Arbeit schlechthin mit kirchlichem Sinn und Geist zu identificiren und deshalb sie in einer Weise anzuwenden und zu behandeln, daß von kirchlicher Auffassung dabei so wenig die Rede war als bei der Handhabung derjenigen Formen, welche von außen her in die Kirchenmusik eingedrungen waren. Der Gegensatz, welchen man zwischen strenger und nichtstrenger Darstellungsweise empfand — ein Gegensatz der als solcher mit

dem Begriff des Kirchlichen nichts zu thun hat — führte dann zu einer Art von Compromiß zwischen beiden, es setzte sich ein gewisses Herkommen fest, nach welchem in den liturgischen Texten gewisse Theile in streng contrapunktischen Formen, andere dagegen frei behandelt wurden. Die Gestaltung in diesem Sinne war, da es keine eigentlichen Satzungen dafür gab, von örtlichen und persönlichen Einflüssen vielfach bedingt, im Ganzen aber ist die Auffassung und Gliederung der kirchlichen Texte, wie sie noch jetzt vorherrschend ist, durch die neapolitanische Schule festgestellt worden.

Die geistige Richtung, auf welcher diese Wandlungen der formalen Gestaltung beruheten und welche denselben ihre eigenthümliche Bedeutung gab, ist nicht zu verkennen. Durch die freie Ausbildung der Melodie in der Oper und im weltlichen Gesange überhaupt war die Möglichkeit gegeben worden, der subjectiven Empfindung in ihren mannigfachsten Nuancen und Steigerungen den entsprechenden musikalischen Ausdruck zu geben. Die Wirkung der sich nach dieser Seite hin entwickelnden Kunst auf das musikalische Publicum war außerordentlich und mußte außerordentlich sein. Es war aber keineswegs ein bloß äußerliches Streben durch neue Reizungsmittel zu wirken, wenn man auch die Kirchenmusik in diesem Sinn umzugestalten suchte, sondern es war die nothwendige Folge eines neu erwachten Lebens in der Kunst, daß sich das Bedürfniß regte die religiösen Empfindungen frei von conventionellem Zwang mit aller Kraft und Wahrheit, wie sie im Künstler sich regten, und mit allen Mitteln der Kunst darzustellen; auch gaben die liturgischen Texte vielfache Veranlassung zum lebhaften Ausdruck tief erregter, ja bis zur Leidenschaft gesteigerter Gefühle; sie boten Gelegenheit dar für eine fast dramatisch lebendige Darstellung einzelner Situationen; selbst die Pracht des Cultus mochte wohl

dazu einladen, alle Mittel einer glänzend sich entwickelnden Kunst in den Dienst des Heiligen zu nehmen, wie dies ja auch mit der bildenden Kunst geschehen war. So wurde dieser neue Weg betreten ebensowohl mit dem reinen Eifer eines neu belebten künstlerischen Strebens als mit dem unbefangenen Sinn einer Frömmigkeit, welche das Beste das sie besitzt und leistet zu heiligen glaubt, indem sie es der Kirche darbringt. Fortan beruhete die Heiligkeit und Würde der Kirchenmusik allein auf der individuellen Kraft und Tiefe, dem subjectiven Ernst und Genie des Künstlers. Es lag aber in dem ganzen Gange der geistigen Entwickelung jener Zeit und besonders bei den Italiänern daß die Gefahren, welche stets die aus den Schranken einer beengenden Tradition zu völliger Freiheit sich entwickelnde Kunst bedrohen, sich bald einstellten und als nicht zu überwindende erwiesen. Während die Kirche im Bewußtsein ihrer Macht und mit wohlberechneter Klugheit sich gegen die freier sich entwickelnde Kunst, soweit sie in derselben ein wirksames Mittel zu ihrer Verherrlichung erkannte, tolerant erwies, hielt sie dagegen mit unerbittlicher Strenge fest an den Satzungen und Gebräuchen, welche auch die Kunst in ihrem Wesen wie in ihrer Form an unzerreißbaren Fäden gebunden hielten. Auch lag es weder im Geist jener Zeit noch war es die Art der Italiäner mit nachdrücklicher Beharrlichkeit sich jene absolute geistige Freiheit zu erringen, welche allein aus sich selbst die Gesetze des künstlerischen Schaffens in stets erneuertem Streben und Kämpfen zu erfassen und festzustellen die Kraft schöpft; man freute sich des im raschen Anlauf Gewonnenen und ließ sich an einer gewissen Freiheit äußerlich damit zu schalten genügen. Daher tritt denn verhältnißmäßig rasch ein Formalismus ein, der sich wiederum auf die Handhabung gegebener Formen beschränkt, wie ja der Sinn der Italiäner über-

haupt der in ausgeprägten Formen sich aussprechenden Schönheit zugewendet ist und deshalb auch in der Kirchenmusik dieselbe in der Weise erstrebte, welche damals allgemeine Geltung hatte. Diesen Ausdruck aber hatte dieselbe auf dem Gebiet der Musik in jener Zeit entschieden in der Oper gefunden, und das geistige und künstlerische Element, welches sich in den Formen der Kirchenmusik kund giebt, ist nicht dem kirchlichen Leben entnommen, sondern dem künstlerischen der Oper; sie spricht der Hauptsache nach nicht sowohl zum kirchlichen Glauben der Gemeinde, als zum Schönheitsgefühl der musikalisch Gebildeten. Dieses Verhältniß zur Oper wurde allerdings nicht zu einer Abhängigkeit in der Weise, daß die bestimmten Formen, welche sich dort wie wir sahen ausgebildet hatten, ohne Weiteres auf die Kirchenmusik übertragen worden wären; dies verboten, von anderen Rücksichten abgesehen, schon die liturgischen Formen des Gottesdienstes, denen die Musik sich unterwerfen mußte — ein Zwang, der, wo er nicht kleinlich ausgeübt wurde, von wohlthätigem Einfluß war. Allein man gab auch den Zusammenhang mit den alten Kirchentönen auf, welchen die ältere Kirchenmusik festgehalten hatte, indem sie an die Intonation des Priesters sich anschließend, ihre Motive daher entlehnte und die Behandlung derselben auf das altüberlieferte Tonsystem gründete. Indem man dafür die Freiheit durchaus selbständiger Erfindung gewann, verzichtete man auf eine musikalische Symbolik, welche, zumal bei einer dem Cultus dienenden Kunst, schlechthin unersetzlich ist. Denn wenn auch späterhin noch mitunter einzelne Motive den Kirchentönen entnommen wurden, so hatte das keineswegs mehr dieselbe Bedeutung, theils weil dies etwas Vereinzeltes, nicht mehr im Zusammenhang lebendiger Tradition Stehendes war, theils weil die musikalische Bearbeitung derselben in Sinn und Weise der neueren Richtung

ausgeführt wurde. Diese aber ging hauptsächlich darauf hin, der erregten Empfindung und Leidenschaft einen starken und lebhaften Ausdruck zu geben und verschmähte es nicht durch ganz individuelle und rein subjective Auffassung der musikalischen Gestaltung eine eigenthümliche Färbung und eben dadurch einen neuen Reiz zu verleihen. War man einmal auf diese Bahn eingelenkt, so konnte es nicht fehlen daß die im musikalischen Geschmack immer stärker hervortretende Neigung für das sinnlich Reizende, für eine anmuthige Weichheit auch auf dem Gebiet des Kirchlichen sich geltend machte. Endlich erwies sich die Herrschaft der Gesangskunst, welche den Entwickelungsgang der Oper bestimmte, auch in der Kirchenmusik mächtig. Die Gewöhnung an die Art des musikalischen Genusses, welchen die vollendete Virtuosität der Sänger gewährte, vereinigte sich mit der Vorstellung, daß diejenigen musikalischen Leistungen, welche der herrschenden Geschmacksrichtung nach als die höchsten überhaupt angesehen wurden, auch am würdigsten seien dem Heiligsten zu dienen, und dem Glanze mit welchem der Cultus sich umgab am besten entsprächen. So drang auch die Virtuosität in die Kirche ein, und wir finden daher nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts die Kirchenmusik, abgesehen von manchen Unterschieden in der Behandlung des Formalen, dem Wesen nach auf derselben Stufe mit der Opernmusik und mit denselben Mitteln in gleichem Sinn und Geist wirkend wie diese.

Mit dem Einfluß, welchen die italiänische Musik durch die Oper und die Virtuosen in Deutschland gewann, drang sie auch in die Kirchen des katholischen Deutschlands ein und gelangte hier zur völligen Herrschaft. Dabei stellte sich aber ein erheblicher, wenn gleich damals schwerlich empfundener oder zum Bewußtsein gebrachter nachtheiliger Unterschied heraus. Die ganze Auffassung und Ausdrucksweise der italiäni-

schen Kirchenmusik, wie sehr sie auch verweltlicht und von kirchlicher Frömmigkeit entfernt sein mochte, war doch in ihrem Wesen national, und nicht allein insofern sie manche volksthümliche Elemente aufnahm und benutzte, sondern weil sie in den Grundempfindungen und der Art sie auszusprechen mit dem Volk in einem lebendigen Zusammenhang stand, hatte sie Anspruch auf objective Wahrheit und ein unmittelbares Verständniß beim Volk. Bei der Uebertragung dieser Kirchenmusik als einer fertigen nach Deutschland fiel die einzig gültige Voraussetzung einer lebendigen Wirksamkeit mit der nationalen Grundlage fort[19]; Auffassung und Darstellung mußten als fremde durch Vermittelung der künstlerischen Bildung angeeignet werden, und es wurde was in Italien im Zusammenhange mit der Entwickelung des Volkes sich ausgebildet hatte, hier zur bloßen Form. Dabei mußte der Unterschied der Nationalität nur um so mehr hervortreten; der feine Sinn für das Schöne, für Anmuth und Grazie, das leicht erregte leidenschaftliche Gefühl, welche den Italiänern eigen sind, wurden bei der Uebertragung ins Deutsche nur zu oft vermißt, und es ist sehr begreiflich, daß hier das was nur ein äußerlich Aufgenommenes und Angeeignetes war noch oberflächlicher und formeller behandelt wurde als da, wo es auf eigenem Boden gewachsen war. Ferner machte sich ein schon berührter Irrthum ebenfalls häu-

19) Die protestantische Kirchenmusik gewann bei der Reformation durch die Aufnahme des Volksliedes in die Kirche ein frisches volksthümliches Element, welches zu einer Regeneration der Kirchenmusik hätte führen können; leider erstarrte dasselbe mit dem Verknöchern der protestantischen Theologie zu einem unlebendigen Dogmatismus zu dem unrhythmischen Choral, dessen hoher Werth auch für die kunstmäßige Kirchenmusik wesentlich nur in seiner symbolischen Bedeutung als Gemeindegesang beruht.

figer geltend, die Meinung als ob contrapunktische Arbeit, namentlich in der Form der Fuge, den Charakter des Kirchlichen oder auch nur des Ernsten und Würdigen an sich besäße, weshalb auch nach dieser Richtung, da man derartige Stücke als einen unerläßlichen Schmuck guter Kirchenmusik ansah, ein geistlos routinirtes Formelwesen einriß. So vereinigten sich mehr und mehr Leichtfertigkeit und Pedanterie, Oberflächlichkeit und Trockenheit, und die Kirchenmusik verfiel rascher und sichtlicher als die Oper. Dies liegt zum Theil darin daß der Zwiespalt zwischen dem wahren inneren Wesen derselben und der mehr und mehr abgelebten Form hier, wo er tiefer liegt, auch bedeutender zu Tage tritt; zum Theil darin, daß ein viel allgemeineres und weiter gehendes Bedürfniß nach Kirchenmusik, deren der Cultus nicht wohl entrathen konnte, ungleich mehr mittelmäßige Kräfte in Anspruch nahm als dies bei der Oper der Fall war, wo schon die Rücksicht auf den Beifall des Publicums dazu nöthigte, eine Auswahl zu treffen und das Ausgezeichnete hervorzuziehen. Unter diesen Umständen war es auch auf diesem Gebiet viel schwieriger, selbst für ein hervorragendes Genie, anders als im Einzelnen sich auszuzeichnen, da durchgreifende Neuerungen und wesentliche Umgestaltungen hier nur möglich sind, wenn die Bestrebungen des Einzelnen von dem Geiste der Zeit und des Volkes getragen und gefördert werden.

Diese allgemeine Lage der Kirchenmusik wurde nun an einzelnen Orten theils durch die besonderen localen Eigenthümlichkeiten der Liturgie, theils durch die Geschmacksrichtung der Kirchenvorsteher, theils durch die Verschiedenartigkeit der Kräfte, für welche der Componist zu arbeiten hatte[20],

20) So schreibt Mozart über die Kirchenmusik in Manheim (4. Nov. 1777): „Es läßt sich eine schöne Musik machen, aber ich getrauete mir

mannigfach bedingt und modificirt. Die eigenthümlichen Verhältnisse, unter welchen Mozart in Salzburg schreiben mußte, deutet er selbst in einem Briefe an den Pater Martini (4. Sept. 1776) an[21]. „Ich lebe hier" schreibt er „an einem Ort, wo die Musik wenig Glück macht, obgleich hieselbst, auch nachdem einige fortgegangen sind, noch sehr tüchtige Musiker und besonders tüchtige Componisten von gründlichem Wissen und Geschmack sind. Mit dem Theater sind wir aus Mangel an Sängern übel daran; wir haben keine Castraten und werden deren schwerlich haben, denn sie wollen gut bezahlt sein und Freigebigkeit ist nicht unser Fehler. Ich unterhalte mich indeß damit daß ich für die Kammer und die Kirche schreibe, und es sind hier noch zwei sehr tüchtige Contrapunktiker Haydn und Adlgasser. Mein Vater ist Kapellmeister an der Metropolitankirche, wodurch ich Gelegenheit habe für die Kirche zu schreiben so viel ich will. Uebrigens da mein Vater schon 36 Jahr im Dienste dieses Hofes ist und weiß daß der Erzbischof Leute von vorgerücktem Alter nicht gern sieht, so nimmt er sich der Sache nicht allzusehr an und hat sich der Litteratur zugewendet, die schon ohnedies sein Lieblingsstudium war. Unsere Kirchenmusik ist sehr verschieden von der in Italien und wird es immer mehr. Eine Messe mit dem Kyrie, Gloria, Credo, der Sonata zur Epistel, dem Offertorium oder Mottetto, Sanctus und Agnus Dei, auch die feierlichste, wenn der Erzbischof selbst das Hochamt hält, darf nicht länger dauern als höchstens drei Viertelstunden. Diese Art von Com-

keine Messe von mir hier zu produciren. Warum? — Wegen der Kürze? — Nein, hier muß auch Alles kurz seyn. — Wegen dem Kirchenstyl? — Nichts weniger, sondern weil man hier jetzt bei dermaligen Umständen hauptsächlich für die Istromenti schreiben muß, weil man sich nichts Schlechteres gedenken kann als die hiesigen Vocalstimmen."

21) Vgl. Beilage VI, 2.

positionen verlangt ein eigenes Studium. Und dabei muß es eine Messe mit allen Instrumenten, Trompeten und Pauken u. s. w. sein. Ach, wären wir nicht so entfernt von einander, wie viel hätte ich Ihnen noch zu sagen!"[22]

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen können wir uns der Würdigung von Mozarts Wirksamkeit auf dem Gebiet der Kirchenmusik durch die Betrachtung der einzelnen Werke zuwenden[23].

22.

Unter den Compositionen für die Kirche nehmen die Messen schon der Bedeutung nach, welche sie für den Gottesdienst haben, die erste Stelle ein[1]. Die Gliederung der einzelnen Theile derselben, abgesehen von derjenigen welche in der liturgischen Einrichtung begründet war, finden wir in den

---

22) Einige Besonderheiten der äußeren Einrichtung für die Kirchenmusik in der Domkirche lernen wir aus der oben erwähnten Nachricht kennen (Marpurg krit. Beitr. III S. 195): „Die hochfürstliche Domkirche hat hinten beim Eingang der Kirche die große Orgel, vorn beim Chor vier Seitenorgeln und unten im Chor eine kleine Chororgel, wobei die Chorsänger sind. Die große Orgel wird bei einer großen Musik nur zum Präludiren gebraucht; bei der Musik selbst aber wird eine der vier Seitenorgeln beständig gespielt, nämlich die nächste am Altar rechter Hand, wo die Solosänger und die Bässe sind. Gegenüber auf der linken Seitenorgel sind die Violinisten u. s. w. und auf den beiden anderen Seitenorgeln sind die zwei Chöre Trompeten und Pauken. Die untere Chororgel und Violon spielen, wenn es völlig gehet, mit."

23) Eine Uebersicht der mir bekannt gewordenen Kirchencompositionen Mozarts aus dieser Periode ist Beilage VIII gegeben; auf deren Nummern ich mich im Folgenden beziehen werde.

1) Ich habe den vollständigen Text sowohl der Messen als auch der anderen wichtigsten Kirchenmusiken, mit den nöthigsten Erläuterungen begleitet, in Beilage IX zusammengestellt.

Mozartschen Messen in derselben Weise festgehalten, wie sie durch die neapolitanische Schule ausgeprägt war[2]. Die einzelnen Abschnitte, welche in dem zusammenhängend fortlaufenden Text gemacht werden, schließen sich allerdings an die Absätze an, welche für den Vortrag des die Messe lesenden Priesters vorgeschrieben sind[3], allein der Auffassung und Ausführung nach werden sie von einander sehr verschieden bearbeitet. Wo dem Componisten freier Spielraum gegeben ist, pflegen diese einzelnen Abschnitte meistens als selbständige, in sich abgeschlossene Musikstücke behandelt zu sein, wobei auf zweckmäßige Abwechslung durch Solostimmen und Chor, auch durch die Wahl der begleitenden Instrumente, Rücksicht genommen wird. Aber so ausgeführte Messen wurden nur bei sehr feierlichen Gelegenheiten, wo der Cultus auch von Seiten der Musik einen ungewöhnlichen Glanz entfalten sollte, oder wo etwa eine maßgebende Persönlichkeit eine besondere Vorliebe für derartige Musik hatte, zur Aufführung gebracht, bei dem regelmäßigen Gottesdienst nahmen sie zu viel Zeit in Anspruch. In der kurzen Messe (Missa brevis) werden daher die größeren Abtheilungen wesentlich als ein zusammenhängender musikalischer Satz behandelt, in welchem zwar die einzelnen Abschnitte merklich unterschieden, einige auch bestimmt

2) Die allgemeine Analyse der musikalischen Form der Messe, welche hier folgt, bezieht sich zunächst natürlich auf die Mozartschen Messen, welche derselben zu Grunde liegen. Allein so wie es bei diesen leicht ist, trotz mancher Freiheit in der Behandlung des Einzelnen z. B. der Verwendung von Solo- und Chorstimmen, doch den feststehenden Typus zu erkennen, so wird man auch, wenn man die Messen anderer Meister etwa seit dem zweiten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts vergleicht, bei allen Modificationen, welche durch locale und individuelle Bedingungen veranlaßt wurden, doch dasselbe Schema erkennen.

3) Sie sind im Abdruck des Textes durch große Anfangsbuchstaben angedeutet.

hervorgehoben werden, allein ohne selbständige Abgeschlossenheit. Dabei ist natürlich noch ein sehr verschiedenes Maaß in der Ausführlichkeit oder Knappheit der Darstellung zu denken; die letzte verschmäht es sogar nicht den Text dadurch abzukürzen, daß sie zu gleicher Zeit von den verschiedenen Chorstimmen verschiedene Textworte vortragen läßt[4].

Der dreimalige Anruf Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison! ist regelmäßig zu einem längeren Satze ausgeführt. Früher war es beliebt, mit einem kurzen, feierlich langsamen Satz auf die Worte Kyrie eleison zu beginnen, der als Einleitung zu einem lebhaft bewegten, weiter ausgeführten diente (1. 2. 3. 8); später finden wir diese Form aufgegeben, und das Ganze pflegt nur ein Satz zu sein[5]. Dieser ist in der Regel in lebhafter Bewegung und von einem angenehmen, gefälligen Charakter, der zwar das Flehen zu Gott um Erbarmen, durch welches das Gemüth zu innerlicher Gottesverehrung gereinigt und gesammelt werden soll, nicht mit tiefem Ernst auffaßt, aber nirgend zu leerem Spiel herabsinkt. Wo es ernster genommen ist, zeigt sich dies meistens auch in der strengeren contrapunktischen Behandlung der Singstimmen, vor allem in der überhaupt sehr aus-

---

4) So werden in der Messe 2 im Credo die Worte genitum, non factum — consubstantialem patri — per quem omnia facta sunt unter drei Stimmen vertheilt zugleich gesungen.

5) Biogr. Skizzen von Mich. Haydn S. 48: „Das trockne Kyrie eleison und Dona nobis pacem hat wohl keiner vor ihm so richtig bestimmt vorgetragen. Der Unfug hatte allgemein eingerissen, daß obige Worte nach einer Zeile im Adagio sogleich im lustigen Allegro und Vivace fortgesetzt wurden, und es war burlesk komisch, aber auch Ohr und Gefühl beleidigend anzuhören, wenn man Gott in seinen heiligen Tempeln in lustigen und tanzartigen Melodien um Erbauung und den lieben Frieden anflehte. Haydn brach eine andere Bahn und trug die wichtigen Bitten mit Sehnsucht, Andacht und Würde vor."

gezeichneten Messe 8, wo das Kyrie ein contrapunktisch trefflich ausgeführter Satz vom schönsten Wohlklang und ernster Stimmung ist, ähnlich auch Messe 10[6]. Die Worte Christe eleison werden regelmäßig bestimmt hervorgehoben, gewöhnlich so daß sie den Ausdruck wehmüthigen Flehens erhalten, äußerlich oft dadurch daß sie von Solostimmen vorgetragen werden[7]. Ueberhaupt aber pflegen im Kyrie Solostimmen und Chor in verschiedener Weise zu wechseln.

Das Gloria[8] zerfällt bei ausführlicher Behandlung in mehrere Sätze, wie dieses durch die aneinander gereiheten Anrufungen angezeigt ist. Der Charakter des Ganzen, wie er bei mancher Modification, welche die Worte im Einzelnen hervorrufen, gewahrt zu werden pflegt, ist der einer jubelnden Lobpreisung, und der Ton, welchen die ersten Worte Gloria in excelsis Deo! anzuschlagen veranlassen konnten, ist für die Haltung des Ganzen maßgebend geworden. Nicht

6) Diese beiden Messen werden durch einen Instrumentalsatz eingeleitet, in welchem Motive angedeutet werden, die später wieder aufgenommen werden, worauf dann der Chor, zuerst nur mit Orgelbegleitung, eintritt.

7) Die in Italien gewöhnliche Behandlungsart, welche aus dem Kyrie, Christe, Kyrie drei selbständige Sätze macht, von denen der letzte eine ausgearbeitete Fuge ist, kommt nur einmal (6) in der Weise vor, daß das Christe eleison zwar ein selbständiger Satz für vier Solostimmen ist, nach welchem aber das erste Kyrie wiederholt wird. Dagegen war sie z. B. auch in Dresden üblich und findet sich daher auch in Hasses, Naumanns und anderer Dresdner Componisten Messen, sowie in Bachs H-moll Messe.

8) Die ersten Worte Gloria in excelsis Deo intonirt der Priester vor dem Altar in der vorgeschriebenen Weise und der Chor fällt mit den Worten et in terra pax ein, daher sehr häufig jene Worte nicht componirt sind. Ebenso verhält es sich mit dem Anfang des Credo, wo der Chor erst mit den Worten Patrem omnipotentem beginnt. Andremal aber wiederholt der Chor die vom Priester intonirten Worte.

minder ist die Vorstellungsweise, welche äußeren Glanz und Pomp, wie sie die weltlichen Höfe verherrlichten, mit Würde und Feierlichkeit identificirte und deshalb auch auf den Gottesdienst zu übertragen sich berechtigt hielt, die die Kirchenmusik überhaupt während dieser Zeit beherrschte, besonders auch auf die Auffassung des Gloria von großem Einfluß gewesen. Es ist Regel dasselbe in einem lebhaften, feurigen Satz auszudrücken, dem man durch starke Instrumentation, und besonders durch rasche, rauschende Violinfiguren, die selten fehlen, Glanz und Pracht zu geben pflegte. Das für den Anfang gewählte Motiv pflegt dann, namentlich in den kurzen Messen, beibehalten und an den geeigneten Stellen, häufig beim Quoniam, wieder aufgenommen zu werden und den Faden zu bilden, der das Ganze zu einem gegliederten, in sich abgeschlossenen Musikstück macht. Es beginnt regelmäßig mit dem vollen Chor; bei ausführlicher Behandlung pflegt mit Laudamus te Solo einzutreten, entweder so daß mehrere Solostimmen die verschiedenen Aeußerungen der Anbetung und Verehrung ausdrücken, oder daß alle einer Solostimme übertragen sind[9]. Dabei wird ein ins Detail gehender Ausdruck der verschiedenen Empfindungen, welche in den Worten laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te liegen, nicht beabsichtigt, sondern indem man sich mit dem allgemeinen Ausdruck der Grundstimmung begnügte, wurden die vier Kommata als natürliche Anhaltspunkte für die musikalische, namentlich die rhythmische Gliederung des Satzes betrachtet, welche die künstlerische Technik sich zu Nutzen machte. Ein ähnliches Verfahren mit den Texteswortcn läßt sich an allen

9) Es ist eine der seltenen Ausnahmen daß in der Messe 6, wo das Laudamus als Duett für Sopran und Alt behandelt ist, einige Passagen ganz im Stil der Opernmusik angebracht worden sind.

Stellen von ähnlicher Beschaffenheit wahrnehmen, sowie man auch leicht bemerkt daß die Weise, in welcher der Gegensatz von Solostimmen und Chor angewendet und ausgebildet wird, häufig nicht sowohl in der Beschaffenheit der Textesworte mit Nothwendigkeit begründet ist, sondern auf dem künstlerischen Bedürfniß beruht durch Abwechslung von Licht und Schatten die Masse zu gliedern und das für die künstlerische Behandlung Bedeutsamste um so wirksamer hervorzuheben. Im Ganzen ist dabei die Ansicht maßgebend daß, sowie der Schwerpunkt im Chorgesange liegt, so auch die Worte, welchen das meiste Gewicht, die höchste Bedeutung zukommt, regelmäßig vom Chor vorgetragen werden; der Sologesang, welcher dazwischen tritt, dient nicht allein zur Abwechslung, sondern als ein leichterer Schmuck gewissermaßen auch zur Vorbereitung auf den mit erhöheter Kraft und Würde wieder eintretenden Chorgesang. In diesem Sinne ist es also ganz angemessen, wenn mit den Worten gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam bekräftigend und zusammenfassend der Chor eintritt. Die darauf folgenden Anrufungen Domine Deus u. s. w. sind wiederum gewöhnlich Solostimmen gegeben und meistens unter mehrere vertheilt; sie drängen in einer fortschreitenden Steigerung zu den Worten hin, die den Mittelpunkt dieses Theils der Messe bilden, zu dem dreifachen Anruf:

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis!
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram!
Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis!

Während die Gefühle, welche bis dahin auszudrücken waren, die allgemeinen der Frömmigkeit und der Erhebung zu Gott, ohne eine individuelle gemüthliche Färbung sind, ist hier eine tief erregte Stimmung von eigenthümlicher Natur und Richtung für den musikalischen Ausdruck recht eigentlich wie

geschaffen, und in einer periodischen Gliederung ausgesprochen, welche ebenfalls für die musikalische Darstellung ungemein günstig ist. Daher denn in der musikalischen Behandlung des Gloria das Qui tollis sehr entschieden den Schwerpunkt bildet. Auch bei Mozart tritt es in allen Messen hervor, obgleich er es nicht zu einem längeren Satz, der aus dem Rahmen heraustäte, weiter ausspinnt, sondern in ganz einfacher Weise vom ganzen Chor vortragen läßt. Hier tritt die Tiefe und der Adel seiner künstlerischen Empfindung auch in den Messen, wo andere Sätze weniger bedeutend sind, in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit hervor. Namentlich ist es der Zauber einer reichen und originellen Harmonie, durch welche er hier zu wirken pflegt, die in mehreren Messen (z. B. 8. 10) in einer Weise hinreißend schön und mächtig ist, wie wir sie aus dem Requiem alle kennen. Allein der bewundernswerthe Zug seiner künstlerischen Natur tritt uns auch hier entgegen, daß von Anfang her weder ein ungewisses Suchen noch ein Verirren ins Abstruse bemerkbar wird, sondern die vollkommen sichere und klare Führung der Harmonien bei der überraschendsten Kühnheit giebt die unmittelbare Gewähr einer Schöpferkraft, die Gesetz und Maaß der Schönheit in sich trägt und in dem Hörer jenes Gleichgewicht der gereinigten und gehobenen Seelenkräfte herstellt, auf welchem der wahrhaft künstlerische Genuß beruhet. — Wenn die auf das Qui tollis folgenden Worte quoniam tu solus sanctus, tu solus dominus, tu solus altissimus Jesu Christe bei weiterer Ausführung gewöhnlich als Sologesang behandelt werden[10], so ist das offenbar nicht in dem Sinne die-

10) In zwei Messen (3. 6) ist dieser Satz als ein Sopransolo behandelt, welches nicht allein durch die darin angebrachten Virtuosenstücke — lange Passagen, ausgehaltene Töne, Cadenzen — sondern auch durch die ganze Anlage der Opernarie sehr nahe kommt.

ser Worte begründet, sondern es ist der musikalischen Gliederung zu Liebe so gemacht worden[11]; theils um auf das ernste Dunkel des Qui tollis ein helleres Licht folgen zu lassen, theils um durch diese Abwechslung das Gewicht des Folgenden stärker wirken zu lassen. Denn die letzten Worte cum sancto spiritu in gloria Dei patris, amen! werden, obgleich sie dadurch aus dem natürlichen engen Zusammenhang mit den vorhergehenden gerissen werden, regelmäßig selbständig und zwar in der Form einer Fuge behandelt. Diese Gelegenheit in strenger contrapunktischer Arbeit sich auszubilden und als tüchtigen Techniker zu bewähren hat sich auch Mozart nicht entgehen lassen. Anfangs sind es kurze fugirte Sätze (1. 2), später förmliche, zum Theil lang ausgearbeitete tüchtige Fugen (3. 6. 7. 8. 10), mit welchen er das Gloria beschließt; als aber Erzbischof Hieronymus seine Abneigung gegen derartige musikalische Ausführung geltend machte, mußten die Fugen fortbleiben und in den Messen aus jener Zeit werden die Schlußworte des Gloria in einem kurzen Chorsatz behandelt (9. 11. 12. 13. 16. 17).

Das Credo bot unverkennbar für die musikalische Behandlung die größte Schwierigkeit dar. Es ist unmöglich einen einzigen langen Satz, dessen einzelne Theile zwar in einer sehr einfachen Structur nur aneinander gehängt, aber von dem mit Nachdruck vorangestellten Hauptverbum abhängig und grammatisch wie logisch nur durch das Bewußtsein dieser Abhängigkeit verständlich sind, musikalisch so darzustellen daß dieser Zusammenhang dem Zuhörer stets gegenwärtig bleibe. Jede Gliederung — der umfassende Rahmen möge so weit und groß, die Ausführung im Einzelnen so mäßig

11) Dieser zu Gefallen ist auch wohl das Wort quoniam vor jedem einzelnen Komma wiederholt worden, z. B. in der Messe 11.

und bescheiden sein als sie wolle — zerstört die grammatische Construction der Periode. Man hat um diesem Uebelstande abzuhelfen das Auskunftsmittel ergriffen das Wort Credo an den geeigneten Stellen zu wiederholen. Allerdings ist dem logischen Bedürfniß damit gewissermaßen Genüge geschehen, indem die einzelnen Sätze des Glaubensbekenntnisses als solche bestimmt bezeichnet werden und es immer von Neuem hervorgehoben wird daß sie der Gegenstand des Glaubens sind. Allein dieses wiederholte Credo paßt nicht in die grammatische Structur und der Widerspruch, der sich hier durch das unvermeidliche Aufeinanderstoßen der verschiedenartigen Bedingungen der sprachlichen und der musikalischen Ausdrucksweise ergiebt, wird um so greller, da der Musiker um ihm zu begegnen nicht die Mittel seiner Kunst anwendet, sondern eine unzureichende Auskunft vom sprachlichen Ausdruck entlehnt. Damit steht im genauesten Zusammenhang, daß Inhalt und Ausdrucksweise des Glaubensbekenntnisses in ihrem überwiegenden Theil der musikalischen Behandlung fremd sind oder gar widerstreben. Die in demselben ausgesprochnen Vorstellungen gehören wesentlich dem Gedanken und der Speculation an, nur ausnahmsweise wirken sie auf das Gefühl unmittelbar ein, und auch die Einkleidung derselben ist so beschaffen, daß sie die Phantasie zu musikalischem Ausdruck nicht anregt. Diese Schwierigkeiten konnten zu einer Zeit überwunden werden, in welcher sich die Musik dem Cultus unbedingt und ohne Reflexion hingab und darin daß sie sich demselben mit allem ihrem Können und Willen zur Verfügung stellte die eigentliche Bedingung ihres Seins und somit ihre höchste Aufgabe erkannte. Diese vermochte sie zu lösen, indem sie die Worte welche ihr durch den Cultus dargeboten wurden mit dem vollen Glauben an ihre Heiligkeit hinnahm, und allein von dem Bestreben durchdrungen diesem

Glauben seinen tiefsten und wahrsten Ausdruck zu verleihen die ihr zu Gebot stehenden Mittel und Formen nach bestem Wissen und Gewissen verwandte. So wenig es darauf ankam was der Einzelne denken und meinen mochte, so wenig kam auch der individuelle Ausdruck der Einzelheiten dabei in Betracht; der Grund stand unerschütterlich fest in der kirchlichen Ueberzeugung, welche das unsichtbare Gesetz für die Ausführung in sich schloß, die übrigens an die gewissenhafte Erfüllung der künstlerischen Bedingungen frei gegeben war. So fest im allgemeinen Bewußtsein gegründet war dieser Glaube, so ehrlich und tüchtig die künstlerische Bildung, daß auch in den Werken, welchen nicht ein Alles überragendes Genie den Stempel des Göttlichen aufgedrückt hat, der Charakter einer unmittelbaren Hingebung der Kunst in ihrem Schaffen und Arbeiten an das Heilige unverkennbar ausgeprägt ist. Damit hängt es innerlich zusammen daß, wie wir sahen, die Formen der Musik theils unmittelbar an die durch die uralte Tradition geheiligten Weisen des Cultus anknüpften und auch in der weiteren künstlerischen Ausbildung denselben verwandt blieben, dadurch also schon äußerlich den Stempel des Geheiligten trugen, theils durch die streng contrapunktische Durcharbeitung sich, soweit es dieser Kunst gestattet ist, gedankenmäßiger Behandlung näherten. Wenn in diesem Sinne und auf diese Weise das Credo in seinen einzelnen Sätzen musikalisch gestaltet war, konnte zu einer Zeit, welche die Voraussetzungen des Cultus und der Kunst als in sich einige empfand und die Kunst als eine geheiligte ansah, welche mit frommem Sinn ihre besten Gaben der Kirche weihte, die Aufgabe als vollkommen befriedigend gelöst betrachtet werden. Allein seitdem subjective Empfindungs- und Ausdrucksweise sich auch in der Kirchenmusik geltend machte, seitdem die alte strenge, einige Form aufgegeben, mußte mit einem Reichthum

von Formen und Mitteln zugleich die Reflexion über Wahl, Abwechslung und Vertheilung derselben nach künstlerischen Zwecken Einfluß gewinnen. Je mehr die Befriedigung des religiösen Gefühls und die Erfüllung künstlerischer Anforderungen sich selbständig neben einander oder gar gegen einander stellten, um so mehr mußte der geistliche Text der Kritik des Musikers anheim fallen, der ihn auf die Bedingungen hin prüfte, welche seine Kunst zur Hervorbringung eines absolut gültigen Kunstwerks stellte. Dies mußte am schärfsten bei dem Glaubensbekenntniß hervortreten, das seinem Inhalt nach für die Kirche ebenso wichtig, als für den Musiker schwierig und spröde war. Kam es soweit daß der Künstler sich mit den Anforderungen der Textesworte und der Kirche zu Gunsten der künstlerischen Darstellung abzufinden suchte, so lag es in der geistigen Richtung jener Zeit begründet daß das der künstlerischen Befriedigung zugewandte Bestreben die Oberhand behalten mußte. In der That sehen wir, wie die Kirchencomponisten vorzugsweise das Credo als einen Stoff behandeln, der für eine bestimmte künstlerisch-musikalische Form, auch wo er derselben widerstrebt, bearbeitet werden muß. Zweierlei kam dabei hauptsächlich in Betracht, theils eine zweckmäßige Abwechslung und Gliederung im Einzelnen, theils, da das Glaubensbekenntniß sich als ein zusammenhängendes Ganze darstellen soll, die umfassende und zusammenhaltende Einrahmung. Beiden Anforderungen wird auf eine ziemlich übereinstimmende Weise genügt, so daß sich auch hier ein feststehendes Schema erkennen läßt. Ja, sogar für manche Einzelnheiten hat sich eine ganz bestimmte Ausdrucksweise gebildet, die fast typisch festgehalten wird. Dahin gehört z. B. die starke Färbung, mit welcher bei den Worten iudicare vivos et mortuos und resurrectionem mortuorum die Erwähnung der Todten hervorgehoben wird, die malende

Bezeichnung der Worte descendit de coelis, das zur Bekräftigung wiederholte non in den Worten cuius regni non erit finis, und Aehnliches, das fast regelmäßig in derselben Weise vorkommt. Diese Charakteristik, schon an sich nicht eben bedeutend, hebt noch dazu Einzelnheiten in einer Weise hervor, welche dem Gleichgewicht des Ganzen schadet; es läßt sich daraus abnehmen, wie begierig man, nachdem man einmal auf charakteristische Darstellung des Einzelnen ausgegangen war, Alles hervorsuchte was eines musikalischen Ausdrucks fähig war, unbekümmert darum, daß nun der musikalische Nachdruck auch auf Stellen fiel, welchen derselbe ihrer eigentlichen Bedeutung nach nicht zukam. Von den Hauptsätzen, in welchen die musikalische Kraft des Credo sich concentrirt, gilt dies allerdings nicht. Es sind diejenigen, in welchen durch die Erwähnung der Menschwerdung, Kreuzigung und Auferstehung Christi das Gemüth und die Phantasie gleich tief und lebendig angesprochen werden. Denn mit den ersten Worten des Bekenntnisses sucht der Componist in der Regel sich abzufinden, und nicht selten ist das Bestreben damit fertig zu werden nur allzu sichtbar. Es ist durch das Herkommen festgesetzt, daß die Worte qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis — obgleich sie nicht selten durch Sologesang oder auf andere Weise hervorgehoben werden — mit dem Vorhergehenden in genauer Verbindung stehen, und erst mit den Worten et incarnatus est ein Abschnitt gemacht wird[12]. Diese Worte werden mit dem Ausdruck des innigsten Dankgefühls für die den Menschen durch das Wunder der Menschwerdung des Heilandes erwiesene

---

12) In den Messen der früheren Zeit wird in der Regel der Hauptnachdruck auf die Worte et homo factus est gelegt, die auch Beethoven in der D Messe so wunderbar hervorhebt.

Wohlthat vorgetragen, gewöhnlich von Solostimmen, um den Glanz einer milden Klarheit, der die Wiege des Heilands umstrahlt, noch eindringlicher hervorzuheben. Dagegen tritt dann der Chor ernst und gewichtig ein mit den Worten crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est, welche mit dem Ausdruck des tiefen Schmerzes, den die gläubige Gemeinde beim Anblick der Leiden des Heilandes mitempfindet, wiedergegeben werden, während in dem darauf folgenden et resurrexit u. s. w. die freudige Zuversicht der Auferstehung sich ausspricht. Wenn nun in diesen Sätzen die wunderbare Kraft Mozarts Herz und Phantasie zu erregen und zu beruhigen, und die sichere Kunst mit einfachen Mitteln der Harmonie und Stimmführung Großes zu bewirken sich fast durchgehends bewähren, so ist doch auch hier wieder ganz besonders hervorzuheben, wie echt künstlerisch er Maaß zu halten weiß. Zunächst in der Behandlung des Einzelnen, indem er weder im Et incarnatus est die milde Anmuth zu süßlicher Weichlichkeit, noch im Crucifixus die ernste Trauer zum lauten Schmerzensschrei, noch endlich die Zuversicht des Et resurrexit zum fröhlichen Jubel werden läßt[13], sondern den Ausdruck der Empfindung mäßigt, wie es schon dadurch bedingt wird, daß es sich in der Messe nicht um die Darstellung des gegenwärtig Geschehenden und dessen unmittelbare Wirkung handelt, sondern um das Zurückrufen des bereits Geschehenen in die Betrachtung und Empfindung. Sodann aber in der Kunst, mit welcher er die einzelnen Sätze in ihrem Verhältniß zu einander so darstellt, daß einer den andern trägt und hebt und sie zusammen ein Ganzes bilden;

13) Die jubelnden Trompetenstöße, mit welchen nicht selten die Auferstehung in den Messen begrüßt wird, kommen bei Mozart nicht vor, der überhaupt äußere Kraftmittel der Art nicht leicht anwendet.

endlich auch in der richtigen Beobachtnng der Haltung, welche ihnen als Bestandtheilen des ganzen Credo zukommt, daß sie nicht durch eine einseitig hervortretende Charakteristik für sich eine Wirkung machen, welche das Ganze beeinträchtigt. Die seltene Vereinigung dieser Eigenschaften giebt diesem Theil der Messe auch bei der meist knappen und sehr einfachen Behandlung ein Gepräge hoher künstlerischer Vollendung. — Die Worte et in spiritum sanctum sind in der Regel in ganz besonderer Weise hervorgehoben, so allerdings daß man in der Art, wie dies geschieht, mehr das überlieferte Herkommen, als einen inneren Grund erkennt. Gewöhnlich ist es ein Solo, mitunter nur für eine Stimme (1. 3. 6), um es recht hervorzuheben, auch wohl durch ein langes Instrumentalvorspiel eingeleitet (10), so daß es als eine Ausnahme gelten kann, wenn der Chor diese Worte vorträgt, wie Messe 7; allein diese Messe hat überhaupt gar keine Soli, und auch hier sind die Worte in einer Weise behandelt, daß sie auffallend hervortreten. Abgesehen von kirchlichen Bestimmungsgründen, welche hierauf einwirken konnten, machte vielleicht das Bestreben sich geltend diesen Theil des Glaubensbekenntnisses mit den übrigen äußerlich einigermaßen ins Gleichgewicht zu bringen, mehr vielleicht noch das Bedürfniß nach einem stark ausgesprochenen Gegensatz sowohl gegen das was vorangegangen war als das Folgende, wie ähnliche Rücksichten sich auf die Behandlung des Quoniam im Gloria wirksam zeigten. Denn die folgenden Worte et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam u. s. w. werden, wie es dem Sinne derselben gemäß ist, vom Chor vorgetragen. Auch hier ist es üblich geworden die letzten Worte et vitam venturi saeculi, amen! ohne daß ein innerer Grund vorhanden wäre, als eine Fuge zu behandeln. Auch hier finden wir in den ersten Versuchen einen kurzen fugirten Satz (1. 2. 8),

später aber lange, tüchtig ausgearbeitete Fugen (3. 6. 7. 10), bis diese unter dem Einfluß des Erzbischofs Hieronymus verschwinden, wo dann das Credo wie das Gloria mit einem kurzen lebhaften Chor schließt (11. 12. 13. 16. 17).

Um diese einzelne Abschnitte zusammenzufassen und als Glieder eines musikalischen Ganzen kenntlich zu machen wurden verschiedene Wege eingeschlagen. Was oben bezeichnet wurde als hervorgegangen aus dem Bedürfniß das logische Verständniß zu befördern, die Wiederholung des Wortes Credo, das wurde auch zu einem Mittel um wesentlich künstlerische Zwecke zu erfüllen (7. 11). Dies ergiebt sich schon aus der Art, wie dasselbe wiederholt wird, auch an solchen Stellen, wo das grammatische und logische Verständniß dadurch nicht gefördert sondern gestört wird, wo es vielmehr nur als ein Bindemittel in der musikalischen Textur des Satzes dient. Die regelmäßige Wiederholung der musikalischen Phrase stellt aber nicht allein durch ihre periodische Wiederkehr eine klare und übersichtliche Gliederung des Ganzen her, sondern indem sie als ein Motiv auftritt, welches verschiedener Behandlung namentlich in harmonischer Beziehung fähig ist, bringt sie mit der Einheit zugleich auch Mannigfaltigkeit und Steigerung hervor und wirkt so nicht etwa als ein zwischen die übrigen Sätze eingeschobenes, ihnen fremdes und unbewegliches Element, sondern als ein lebendiges, organisch vermittelndes Glied. Hiervon abgesehen wird die Einheit des ganzen Satzes gewöhnlich dadurch hergestellt, daß eine bestimmte, meistens rhythmisch scharf ausgeprägte Figur, oder auch ein mehr ausgebildetes Motiv, mit welchem in der Regel das Credo beginnt, denjenigen Theilen untergelegt wird, welche nicht durch eine selbständige Behandlung hervorgehoben werden sollen, und also gewissermaßen den durch-

gehenden Grund bildet, aus welchem jene bedeutenderen Bilder heraustreten. Es versteht sich, daß hier nicht von einer mechanischen Wiederholung die Rede ist: die zweckmäßige Modification, die Bearbeitung und Durchführung des Hauptgedankens ist die eigentliche Aufgabe des Künstlers, und es tritt auch dadurch von Neuem hervor, daß bei dieser Darstellungsweise der Musiker seine Aufgabe wesentlich innerhalb des Bereiches seiner Kunst sah und den Text nur als den Anhaltspunkt dafür betrachtete. Die Art der Behandlung ist mannigfaltig, bald mehr contrapunktisch, bald mehr harmonisch; mitunter sind die Singstimmen hervortretend, dann liegt wiederum die Arbeit wesentlich in den Instrumenten, denen gegenüber die Singstimmen die Harmonie vertreten. Auch hier begegnen uns häufig jene lebhaften rauschenden Violinfiguren, welche man derzeit so sehr liebte. Denn die Richtung, welche sich in der Kirchenmusik überhaupt aussprach, mußte nach Allem, was bereits erwähnt ist, besonders in dem Credo hervortreten. Das Bestreben durch Glanz und Pracht zu imponiren, durch sinnlichen Reiz zu gewinnen, und eine Vorliebe für das lebhaft Bewegte haben der Auffassung dieses Satzes einen Charakter gegeben, der von ernster Sammlung und innerer Weihe weit entfernt ist. Die Grundstimmung ist eine lebhaft angeregte, die sich mit einer gewissen frischen Kraft ausspricht, die zwar nicht tändelt, aber doch eher dem Heiteren zugewendet ist, und nur in einzelnen Momenten sich der tiefen Bedeutung der Textworte bewußt wird. Machte sich nun noch ein Einfluß Hochgestellter geltend, denen die Zeit leicht zu lang wurde und die von einer künstlerischen Ausbreitung des ohnehin schon langen Satzes nichts wissen wollten, so war der Abweg gewiesen, nur einige dankbare Partien sorgfältig zu behandeln und im Geschwindschritt mit dem Uebrigen davon zu gehen. Mozart zollte in

den Messen der allgemeinen Richtung seiner Zeit seinen Tribut; allein seine künstlerische Natur ließ ihn weder die Verhältnisse des Ganzen und der Theile zu einander aus den Augen verlieren, noch ihn zum Trivialen und Gemeinen herabsinken: Ebenmaaß, Schönheit und edle Feinheit verläugnet sich auch hier nirgend.

Die noch folgenden Sätze der Messe sind der musikalischen Behandlung günstiger. Sie sprechen in wenigen einfachen Worten, wie im Kyrie, eine zwar sehr allgemein gehaltene Empfindung aus, die aber von einer Tiefe und Bedeutung ist, daß sie auch musikalisch mächtig anregt und bei einem bestimmt angeschlagenen Grundton doch der Auffassung und Ausbildung im Einzelnen freien Spielraum gönnt. Auch hier hatten sich aber gewisse Formen der Behandlung wie typisch geltend gemacht.

Das Sanctus zerfällt in drei Abschnitte, die zwar nicht immer durch Tempo- und Tactwechsel bestimmt bezeichnet, aber regelmäßig scharf geschieden sind. Im Interesse der musikalischen Darstellung wurden die für den Vortrag des Priesters vorgeschriebenen Absätze als die Anhaltspunkte für die künstlerische Gliederung festgehalten, und in ihrer weiteren Ausbildung oft durch die ausgeprägte Selbständigkeit der einzelnen Abschnitte stärker geschieden als dem Sinn des Ganzen zuträglich war. Dazu kam, daß man durch eine, nicht selten auf äußerlichen Momenten beruhende Charakteristik den verschiedenen Sätzen eine bestimmte Färbung zu geben und sie auch dadurch von einander zu sondern bestrebt war; auch darin giebt sich das Vorwalten der absolut künstlerischen Tendenzen kund. Die ersten Worte sanctus dominus Deus Sabaoth! — über deren Auffassung als Ausdruck der höchsten Erhabenheit und Größe kein Zweifel bestehen konnte — werden gewöhnlich im Sinne einer feierlichen Einleitung zu den

Worten pleni sunt coeli et terra gloria tua gefaßt, welche feuriger und lebhafter vorgetragen werden. Die Bewegung steigert sich zum Ausdruck einer belebten Freudigkeit im Osanna, für welches aber die Form eines fugirten Satzes regelmäßig geworden ist, der zwar selten länger ausgeführt wird, aber durch ein eigenthümlich gebildetes, gewöhnlich rhythmisch ausgezeichnetes Thema einen von den übrigen Fugen abweichenden, in eigener Weise hervorstechenden Charakter erhält.

Dagegen bildet nun wieder das Benedictus einen vollständigen Gegensatz[14]. In diesem spricht sich die innerliche Freudigkeit des Gemüthes aus, welches in Demuth sich auf die Einkehr des Herrn vorbereitet hat und nun der Seligkeit seiner Erscheinung in stillem Anschauen froh wird. Eine milde Wärme durchdringt die einfachen Worte, welche rings um sich einen Schimmer von Verklärung verbreiten. Die künstlerische Eigenthümlichkeit Mozarts konnte sich hier frei aussprechen, und obwohl er sich von der überlieferten Form und Behandlungsweise auch hier nicht entfernte, so prägte er ihr doch den Stempel seines Geistes so sichtbar auf, daß vorzugsweise seine Auffassung des Benedictus maßgebend geworden ist. In der Regel wird es von Solostimmen vorgetragen — nur die bereits erwähnte Chormesse (6) macht eine Ausnahme — und gewöhnlich ist demselben eine etwas breitere Ausführung verstattet als den übrigen ähnlichen Sätzen. Selten sind es einzelne Solostimmen (2. 6), meistens alle vier, welche bald wechselnd bald vereinigt das Wort des Trostes verkündigen; obligate Orgelbegleitung hebt wohl

14) Es gehört nicht nothwendig zum Cultus daß das Benedictus gesungen werde. Mozart schreibt von Manheim (4. Nov. 1777): „Hier ist es nicht üblich daß man ein Benedictus macht, sondern der Organist muß dort allezeit spielen.“

auch noch durch einen eigenen Schmuck diesen Satz hervor (13). Von sehr schöner Wirkung ist es, wenn (12) der Chor zu den Solostimmen hinzutritt und regelmäßig wiederkehrend mit gehaltenem Ausdruck das Wort Benedictus ihnen zuruft. Das Osanna wird gewöhnlich ganz oder abgekürzt aus dem Sanctus wiederholt und durch diesen Abschluß das Benedictus demselben fester verbunden; mitunter aber (6. 10) ist es in das Benedictus so verwebt, daß der Chor zu dem Benedictus der Solostimmen und mit ihnen abwechselnd sein Osanna ertönen läßt, das nun natürlich in freier Form behandelt ist.

Der letzte Satz zerfällt in zwei scharf contrastirende Abschnitte. In dem ersten ist das Gefühl der Zerknirschung, der flehendlichen angsterfüllten Anrufung gewöhnlich nachdrücklich und ernst ausgedrückt, und dieser Satz pflegt mit Vorliebe behandelt zu werden. Der Anruf Agnus Dei qui tollis peccata mundi und die Bitte miserere nobis bieten eine natürliche Gliederung dar, welche nicht selten zur Abwechslung von Solo und Chor Veranlassung bietet; die Stimmung ist bestimmt ausgesprochen und für musikalischen Ausdruck ganz und gar geeignet. Eine bestimmte Reminiscenz an die Behandlung derselben Worte im Gloria wird nirgends bemerkbar. Hier, wo diese Worte selbständig, an einer bedeutenden Stelle der Cultushandlungen auftreten, werden sie tiefer gefaßt und mit merklich gesteigerter innerer Seelenaufregung ausgesprochen, als dort, wo sie in einem anderen Zusammenhang stehen. Zu diesem Ausdruck des angstvollen Flehens steht nun das Dona nobis pacem im vollkommensten Gegensatz, und in keinem Satz der Messe spricht sich der veränderte Geist der Kirchenmusik so entschieden aus wie in diesem. Der Friede, um welchen hier gebeten wird, ist sehr äußerlich aufgefaßt und ebenso äußerlich ist der Zuversicht, mit

welcher die Bitte ausgesprochen wird, der Charakter einer zufriedenen Heiterkeit gegeben. Unverkennbar ist die Richtung, welche jene ganze Zeit charakterisirt, Ernst und Mühe nur bis auf einen gewissen Grad und nur wenn sie durch behaglichen Genuß belohnt werden zu ertragen, auch in die Kirchenmusik eingedrungen; man wollte den andächtigen Zuhörer zum Schluß in eine angenehme Stimmung versetzen und gab den tiefen Ernst jenes Gebets um Frieden an diesen den Sinnen schmeichelnden Genuß, dem die Schlaffheit der Seelenstimmung bereitwillig entgegenkam. So trägt denn die Musik des Dona durchweg den Charakter einer anmuthigen, gefälligen Heiterkeit; Bewegung und Rhythmus sind von behaglicher Lebendigkeit, die Melodien ansprechend, die Formen leicht eingehend. Vor dem Frivolen und Leichtfertigen hat Mozart auch hier sein künstlerischer Sinn bewahrt, und die Mannigfaltigkeit, womit die Grundstimmung ausgeführt wird, ist so bewundernswürdig als die Anmuth anziehend ist; Ernst und Tiefe aber ist hier auch bei ihm selten zu finden.

Nach dieser allgemeinen Charakteristik der Mozartschen Messen ihrer Auffassung und ihrer Behandlung nach wird es genügen, über einzelne derselben noch einige näher andeutende Bemerkungen zu geben.

Die ersten Messen, welche noch seiner Knabenzeit angehören, sind hauptsächlich nur interessant, weil sie zeigen, mit welcher erstaunlichen Sicherheit Mozart auch auf diesem Gebiet die überlieferten Formen handhabte. Die beiden frühesten aus dem Jahr 1769 (1. 2) sind Missae breves, sehr kurz und knapp in den Formen, die aber mit Geschick behandelt sind, ohne daß freilich eine eigenthümliche Erfindung sich verriethe. Die Stimmführung ist ungezwungen, in der ersten noch mehr als in der zweiten, mit einem unverkennbaren Gefühl für selbständige Bewegung derselben, die eigentlich con-

trapunktischen Sätzchen sind schulmäßig gemacht, die Instrumentalbegleitung ist unbedeutend.

Bedeutender, schon der ganzen Anlage nach, ist die dritte demselben Jahr 1769 angehörige Messe (3). Hier ist es auf eine große Messe angelegt; alle oben bezeichneten Abschnitte sind als selbständig abgeschlossene Sätze behandelt, Chor und Solo wechseln ab und auch für einzelne Solostimmen ist hier eine bedeutende Anzahl von Sätzen verwendet[15]. Die beiden Fugen sind breit angelegt und ausgeführt, und auch sonst die Stimmen hie und da contrapunktisch geführt; die Begleitung ist vielfach selbständig und mit der Absicht auf glänzend rauschende Wirkung behandelt. Allein für die größeren Formen reichen sichtlich die Kräfte noch nicht aus und es kommt deshalb auch nirgend zu einer freien Entfaltung eines tüchtigen Inhalts in breiten Formen; das Ganze ist steif und trocken. Im Orchester begegnen uns die rasselnden, laufenden Violinfiguren, die damals allerdings beliebt waren, weil sie ein lebhaftes Geräusch machen, aber ohne Erfindung, ohne Charakter und Ausdruck, eigentlich nur Lückenbüßer sind. Nur zwei Sätze, Qui tollis und Dona, zeigen den Ausdruck einer eigenthümlichen Empfindung, und sind der melodischen und harmonischen Gestaltung nach ansprechend und wohllautend; auch ist in beiden der Orchesterbegleitung mehr ein bedeutender Charakter gegeben.

Ganz übereinstimmend in der Anlage ist die der Zeit nach nächste, indessen wohl mehrere Jahre spätere Messe (6). Sie ist ebenfalls dem Umfang wie der Behandlung nach eine große

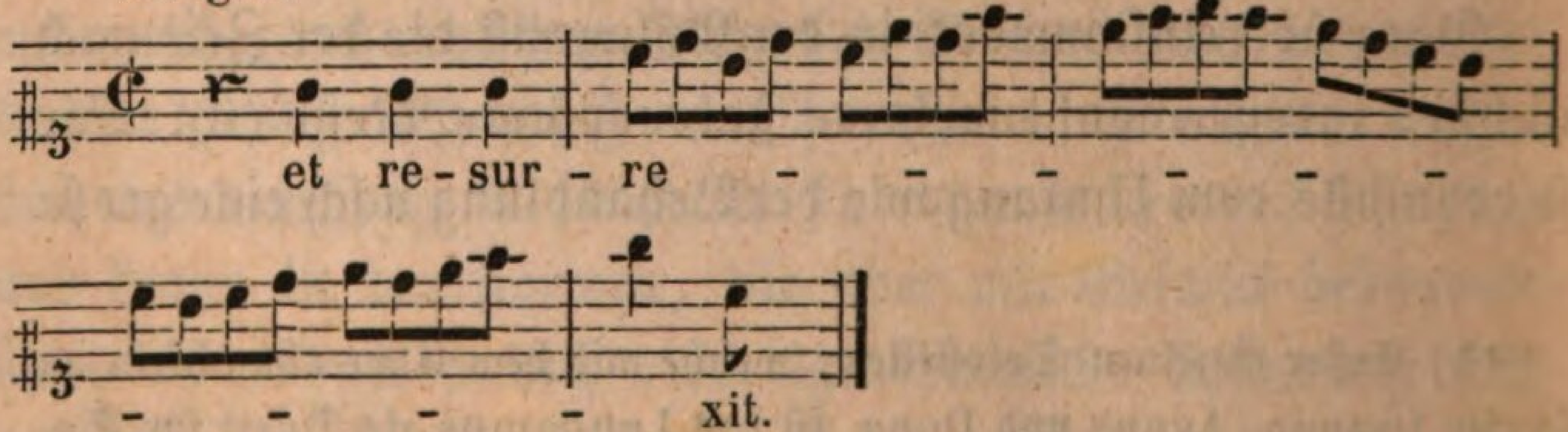
15) Außer einzelnen Solostellen, welche mit dem Chor abwechseln im Kyrie, Osanna, Agnus und Dona, ist das Laudamus als Duett für Sopran und Alt, Domine als Solo für Tenor, Quoniam für Sopran, Et incarnatus als Quartett, Et in spiritum als Sopransolo und Benedictus als Quartett behandelt.

Messe. Auch hier sind alle einzelnen Abschnitte selbständig abgeschlossene Sätze, unter ihnen wieder viele für Solostimmen, aber im Einzelnen zum Theil anders bearbeitet als in der vorigen, hie und da wird dabei sogar einige Bravur geltend gemacht, die auch in der vorigen, obgleich weniger, bemerklich war[16]. Der Fortschritt ist unverkennbar; die einzelnen Sätze haben großentheils mehr Substanz und daher auch eine tüchtigere Ausführung, in welcher sich namentlich auch die größere Gewandtheit in der contrapunktischen Behandlung der Singstimmen zeigt, die mit Vorliebe in den kleineren Sätzen in mancherlei Weise angewandt wird. Die beiden Fugen sind auch hier lang ausgeführt, die zweite mit zwei Subjecten. Sehr bemerkenswerth ist die Sorgfalt, mit welcher das Orchester hier behandelt ist. Nicht allein sind die Blasinstrumente stark besetzt — es sind Oboen dabei, 4 Trompeten und 3 Posaunen —, sondern das Orchester ist durch häufig angebrachte Vor- und Zwischenspiele in den Vorder-

---

16) Das Christe eleison ist als Soloquartett, Laudamus als Duett für Sopran und Alt, Domine als Duett für Tenor und Baß, Quoniam als Sopransolo, Et incarnatus als Duett für Sopran und Alt, Et in spiritum als Tenorsolo, Benedictus als Sopransolo, zu welchem der Chor Osanna singt, aufgefaßt. Eigenthümlich ist wie der Solosopran ohne alle Begleitung nach einem ernst gehaltenen Crucifixus vorsingt

Allegro.



worauf Chor und Orchester einfallen. Auch das Agnus dei beginnt mit einem Solo des Tenor, nach welchem der Chor eintritt; die letzte Anrufung vor dem Dona ist dem Soloquartett gegeben.

grund gestellt, wobei auch eigenthümliche Instrumentaleffecte angestrebt sind. So wird das Agnus Dei durch ein Vorspiel der Posaunen und der Orgel eingeleitet, beim Crucifixus sind gedämpfte Solo-Trompeten verwendet, und Anderes ähnliche. Erheblicher ist der Fortschritt, welcher sich darin zeigt daß die Figuren, welche den Saiteninstrumenten gegeben werden, großentheils bedeutender und charakteristischer sind und selbständiger durchgeführt werden, obgleich man grade hier noch oft genug an die hergebrachte Weise erinnert wird. Endlich spricht sich in der Auffassung im Ganzen, trotz der Hingabe an die überlieferten Formen, ein ernster Sinn aus, den man namentlich im Credo erkennen kann, dessen Haltung gefaßter und würdiger ist als man sie wohl in späteren Messen wahrnimmt, wie sehr diese auch durch künstlerische Reife überlegen sind. Denn indem man die Fortschritte anerkennt, welche in dieser Messe zu Tage treten, ist auch ausgesprochen daß sie von ausgebildeter Meisterschaft noch entfernt und hauptsächlich als ein Glied in der Entwickelung Mozarts wichtig ist. Interessant sind aber diese beiden Messen auch insofern, als sie durch ihre Uebereinstimmung schließen lassen, daß diese Form der großen Messe, sowohl die breitere Ausführung, als die starke Benutzung des Sologesanges und des Orchesters, zur Zeit Erzbischof Sigismunds die herrschende war; Hieronymus führte dann in diesen Beziehungen Beschränkungen ein.

Die im Sommer 1773 componirte Messe (7) hat in ihrer Anlage das Eigenthümliche, daß sie für Chor allein, ohne alle Solosätze geschrieben ist. Wenn hiedurch schon ein gewisser kräftiger Ernst sich kund giebt, so ist derselbe in der gesammten Auffassung ebenso kenntlich als der Fortschritt in der Tüchtigkeit der Behandlung. Das Kyrie ist ein länger ausgeführter Satz, in welchem zwar nicht ein Thema in be-

stimmt ausgesprochner Form eigentlich durchgeführt wird, wohl aber die Stimmen sich frei und selbständig bewegen. Weniger bedeutend ist das Gloria, in dem die Singstimmen neben lebhaften Violinfiguren vorherrschend harmonisch gehalten sind. Interessant aber ist das Credo, weil hier ein sehr entschiedener und consequent durchgeführter Versuch uns begegnet, dasselbe durch fest angewendete Formen zu einem musikalischen Organismus zu gliedern. Gleich zu Anfang treten drei verschiedene Motive auf. Das erste ist eine rhythmisch scharf charakterisirte Figur der Geigen



welche die Singstimmen wesentlich harmonisch stützen; bei dem zweiten



umspielen dagegen die Saiteninstrumente das den Singstimmen gegebene Motiv, während in dem dritten beide ihrer Eigenthümlichkeit gemäß zusammenwirken


Vno 1.
Vno 2.
Sopr.
Alt.
Tenor.
Bass.
et in u - -
et
num do - mi-num Je - sum
et in
in u - - num
Chri - - stum fi - li - um
u - - num dominum Je - sum
do - mi-num Je - sum
et in u - num do - mi-num

Diese drei Motive bilden nun in ihrer mannigfaltigen Durchführung und Verbindung die wesentliche Substanz des Credo. Zur Durcharbeitung eignet sich das erste Motiv am besten, und es ist daher in vielfachem, besonders harmonischem Wechsel der Stamm und Stock des ganzen Satzes, aus dessen rasch hinfließender Strömung jene anderen Motive an den geeigneten Stellen wieder hervortreten. Zu dieser Abwechslung bieten allerdings die Worte des Textes die Veranlassung und wenn diese dadurch einen passenden Ausdruck finden, so muß man anerkennen daß das musikalische Bedürfniß, dem offenbar zunächst Genüge geschehen sollte, mit jenem Erforderniß geschickt ausgeglichen ist. Nur an zwei Stellen ist diese gleichmäßige Bewegung unterbrochen, bei den Worten et incarnatus est bis sepultus est, welche kurz aber sehr ernst und würdig ausgedrückt sind, und bei den Worten et in spiritum sanctum. Diese sind durch ein langes Vor- und Nachspiel, durch Veränderung von Tact und Tempo sehr absichtlich aus dem übrigen Zusammenhang herausgehoben, und in einer Weise behandelt die gegen das Uebrige contrastirt und gewissermaßen daran erinnert, daß hier gewöhnlich ein Solo eintrat. Gegen das Ende der ausgeführten Fuge Et vitam tritt in den Geigen das erste Motiv des Credo andeutungsweise hervor, darauf nehmen die Singstimmen mit Amen das zweite Motiv wieder auf und indem das erste Motiv der Geigen wieder die Oberhand gewinnt, wird das Ganze in sich abgerundet abgeschlossen. Unter den übrigen Sätzen sind das Benedictus und das Dona wegen ihres ungewöhnlich ernsten Charakters hervorzuheben. Im Benedictus ist dies schon dadurch einigermaßen bedingt daß auch hier der Chor ohne Solo singt; der Begleitung, in welche die beiden Geigen sich selbständig theilen, ist es zugetheilt eine leichtere, anmuthige Bewegung hineinzubringen. Das Dona aber hat

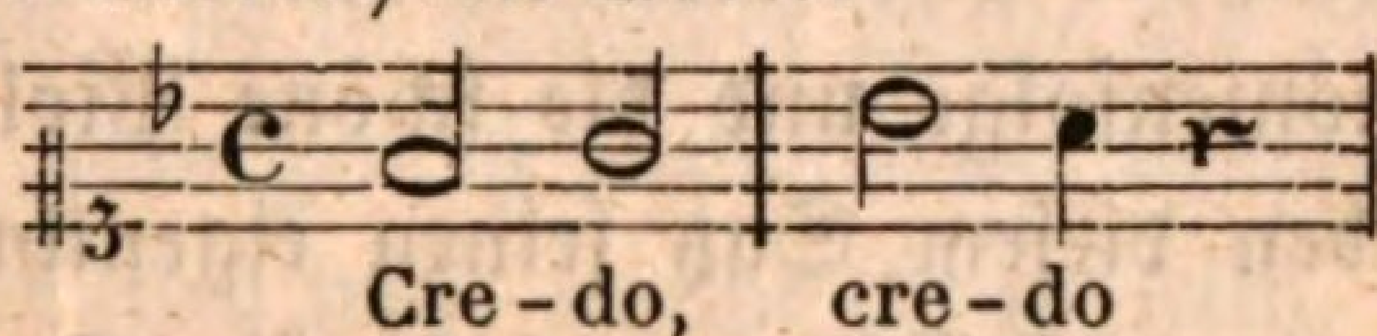
durch einen festen Gang und Schritt, und die streng thematische Behandlung des Hauptmotivs einen Ernst, den die lebhafte Figur in den Geigen nicht wesentlich beeinträchtigt; nur in der Mitte tritt bei freierer Bewegung die leichtere Begleitung mehr in den Vordergrund, aber der trefflich zusammengehaltene Schluß bleibt in würdiger Stimmung.

Die bewußte Kraft, mit welcher hier auf ein im Ganzen wie in seinen Theilen zusammenstimmendes Kunstwerk hingearbeitet ist, zeigt sich in der im folgenden Jahr componirten Messe in F-dur (8) in einer Vollendung und Reife und mit einem Gefühl für die reinste Schönheit vereinigt, daß man hier mit Erstaunen den vollkommen fertigen Künstler gewahr wird. Mit Recht hat man diese Messe sehr hoch und von allen dem Requiem am nächsten gestellt[17], dem sie, abgesehen von den kleineren Verhältnissen, durch vollendete Schönheit der Form und poetisches Gefühl, und selbst in der technischen Ausführung durchaus verwandt ist. Ob eine bestimmte Veranlassung Mozart zu dieser Behandlungsweise, die an die schönsten Muster der älteren neapolitanischen Schule erinnert, bewog oder ob er sich selbst ein Genüge thun wollte, ist nicht bekannt; die Messe zeigt uns aber, was Mozart auf diesem Gebiet schon damals zu leisten fähig war, wenn nicht äußere Einflüsse störend und hemmend eintraten. Die ganze Messe ist in den knappsten Formen gehalten, keiner der kleineren Ab-

17) A. M. Z. XIX S. 368: „Die Messe von Mozart in F-dur, welche in Paris bei Porro längst erschienen, aber in Deutschland, wie es scheint, wenig bekannt geworden ist. Sie ist unbezweifelt nach dem Requiem die bedeutendste Composition Mozarts in diesem Fach und kann den Freunden eines fließenden und doch gründlichen Kirchenstils nicht genug empfohlen werden.“ Aehnlich wird A. M. Z. XI S. 460 geurtheilt, wo die mir unbekannt gebliebene Messe aus D-dur der in F-dur an die Seite gestellt wird.

schnitte ist zu einem selbständigen Satze ausgebildet, sondern die Theile der Messe sind grade durchcomponirt. Ebenso sind die Mittel die einfachsten, aber auf das Feinste angewendet. Chor und Solo wechseln fortwährend mit einander ab, die Solostimmen sind aber nirgends concertirend, sondern in demselben Charakter wie der Chor gehalten, so daß sie nur zur feineren Schattirung dienen. Sehr wirksam sind die Solostimmen öfter mit dem Chor auf eine den Responsorien entsprechende Art in Verbindung gesetzt, so daß der Chor jenen antwortet, oder bekräftigend wiederholt und abschließt. Auch die Begleitung ist von der größten Einfachheit, denn sie besteht außer dem (für die Orgel bezifferten) Baß nur aus zwei Violinen, aber sie ist nicht allein fortgehend selbständig gearbeitet, sondern sowohl in der Weise, wie sie überhaupt den Singstimmen gegenübertritt, als auch mit Rücksicht auf die Klangfarbe von großer Wirksamkeit und fein nuancirt. Die ganze Messe besteht aus lauter contrapunktisch gearbeiteten Sätzen, meistens in streng geschlossener Form, welche mit der sicheren Hand eines fertigen Meisters ausgeführt sind. Die Einheit im Ganzen und in den einzelnen Theilen, welche die nothwendige Folge dieser musikalischen Darstellungsweise ist, tritt auch hier überraschend zu Tage. Die Stimmen sind nicht bloß frei und selbständig geführt, sondern sie dienen der festen Durchführung eines Gedankens; es kommen keine zufällige, willkührliche Züge vor um eine augenblickliche, vorübergehende Wirkung hervorzubringen; ein Motiv, das an der einen Stelle vielleicht nur angedeutet ist oder vorbereitend auftritt, wird an einer andern als Hauptmotiv verwendet, kurz es findet eine gleichmäßige Wechselbeziehung der einzelnen Factoren zu einander Statt, welche das Ganze wie ein festes aber klares Gewebe erscheinen läßt. Dies tritt natürlich besonders in den Sätzen heraus, welche ein umfassenderes

Ganze bilden. So beginnt das Gloria mit einem höchst bedeutenden Motiv im Sopran, welches die Grundlage des ganzen Satzes wird und, bald ganz und unverändert, bald verkürzt oder modificirt, in verschiedenen Lagen als Cantus firmus erscheint, welchem die übrigen Stimmen, die unter sich in mannigfacher Art contrapunktisch bearbeitet sind, einen der wechselnden Stimmung entsprechenden Charakter aufprägen [18]. Mit diesem Grundmotiv sind andere ebenfalls in verschiedener Nuancirung wiederholte verschmolzen, unter welchen eins, mit welchem auf einem Orgelpunkt drei Stimmen sich imitiren, besonders hervortritt. In der Verkettung der einzelnen Bestandtheile zum Ganzen erweist sich besonders die Meisterschaft der reichen und doch stets klaren Harmonieführung, welche im Qui tollis wohl den Höhenpunkt erreicht. Aehnlich verhält es sich mit dem Credo. Das äußere Band bildet das stets wiederholte Motiv [19]



welches bald einfach ausgesprochen, bald in mannigfacher Weise entweder als Cantus firmus, oder in Imitationen, mehr oder weniger ausgeführt, immer eindringlicher hervortritt und die einzelnen Glaubenssätze zusammenhaltend trägt; welches dann auch die Wurzel zum Thema für einzelne Sätze,

---

18) Man vergleiche nur die Stellen propter magnam gloriam, Domine Deus, Miserere nobis und das Amen im gewaltigen Unisono untereinander.

19) Es ist schon oben S. 235 f. erwähnt daß das Motiv in der Schlußfuge der C-dur Symphonie wieder benutzt ist. Auch kehrt es im Sanctus der Messe 11 als Alleluja in einem Graduale von Mich. Haydn (Qui sedes n. 3) wieder. Es ist eben für die musikalische Bearbeitung günstig; erst in der Weise dasselbe interessant und bedeutend zu behandeln bewährt sich die Erfindung.

wie das großartige Crucifixus, das Confiteor und das fugirte Et vitam wird. Wie in allen wahren Kunstwerken trifft auch hier die Vollendung der technischen Ausführung mit der tiefen Wahrheit im Ausdruck der Empfindung zusammen, und man weiß nicht, was man mehr zu bewundern hat, die Meisterschaft, welche spielend aus den Schwierigkeiten der Arbeit eine Erhöhung der Schönheit gewinnt, oder die Kraft der Erfindung, welche den Keim, in welchem die verschiedenartigen Empfindungen vereint ruhen, zu befruchten vermag, daß sie, jede für sich belebt, zu einer Blüthe im schönsten Farbenglanz zusammenschließen[20]. Das Sanctus und Benedictus sind kurze, ebenfalls in contrapunktischer Weise ausgeführte schöne Sätze, namentlich das Benedictus bei großer Einfachheit von der lieblichsten Anmuth. Das Agnus dei ist freier in der Form. Drei Solostimmen tragen abwechselnd den Anruf vor, welchem der Chor mit dem Miserere nobis antwortet; die Harmonienfolge und die schöne Violinfigur in der Begleitung geben diesem Satz seinen eigenthümlichen Charakter, der etwas tief Rührendes hat[21]. Das Dona ist der Form und Stimmung nach am wenigsten ernst; es ist schön und edel, aber durch das Bestreben demselben einen freundlich heiteren Charakter zu geben hat, obwohl es durchaus gemäßigt erscheint, dieser Satz eine geringere Tiefe und Bedeu-

20) Um sich dieses zu vergegenwärtigen, genügt es den Ausdruck des ruhigen festen Glaubens, welcher in dem einfach harmonisch gestalteten Motiv, so wie es das Credo beginnt und nach dem lebhaften Amen wiederum sehr schön abschließt, ausgesprochen ist mit dem gewaltigen Schmerz, welchen dasselbe im Crucifixus und der frohen Zuversicht, welche es im Et vitam ausdrückt, zu vergleichen.

21) Die Aehnlichkeit in der Behandlung des Agnus Dei im Requiem, sowohl der Stimmung nach, als selbst in der Art der Begleitung, ist in die Augen fallend und von besonderem Interesse.

tung erhalten. — Es geht aus dieser kurzen Charakteristik hervor — eine aufmerksame Zergliederung würde es im Einzelnen lehrreich nachweisen —, daß in dieser Messe eine völlige Meisterschaft in der technischen Behandlung und eine ebenso tiefe als klare Auffassung zu Tag kommt. Es ist damit zugleich gegeben, daß auch die Erfindung sich in erhöheter Kraft und Fülle offenbaren muß; die einzelnen Motive, mögen sie den Charakter eines melodiösen Themas oder einer Figur tragen, haben eine Intensivität, welche sie bildsam macht, und einen Reiz der Schönheit, wie sie in früheren Compositionen der Art kaum einzeln und andeutungsweise sich zeigen[22]. Zum erstenmal tritt uns hier jene wunderbare Schönheit frei und rein entgegen, welche Mozarts eigenstes Eigenthum ist und die ich als Süßigkeit bezeichnen möchte, wenn man, wie diese in der völlig gereiften Frucht die Wirkung der vollkommenen naturgemäßen Entwickelung des vegetabilischen Organismus ist, sie in ähnlicher Weise als die vollkommene Harmonie der naturgemäß entwickelten künstlerischen Organisation gelten lassen will, welche ihr zugleich, wie der Frucht den eigenthümlichen Geschmack, den unverkennbaren Stempel einer künstlerischen Individualität verleihet. Daß sie hier, zum Theil durch die strengere Form der Darstellung, in

22) Recht einleuchtend wird dies, wenn man die Begleitung ins Auge faßt. In den beiden Violinstimmen ist mehr Kunst und Schönheit der Begleitung als in mancher vielzeiligen Partitur. Nicht zufrieden mit der selbständigen Führung der Singstimmen läßt Mozart auch die begleitenden ihren eigenen Weg verfolgen, in der Regel mit selbständigen Motiven, in freier oft contrapunktischer Stimmführung, welche mit sichtlicher Liebe fein und sauber ausgearbeitet ist. Natürlich kann von banalen phrasenhaften Figuren, wie sie sonst wohl vorkommen, nicht mehr die Rede sein; es sind Motive von selbständiger Kraft und Bedeutung, von einer den Singstimmen ebenbürtigen Schönheit und Charakteristik.

einer gewissermaßen jungfräulich frischen Weise erscheint, kann ihren Reiz nur erhöhen; unverkennbar ist es, daß man in dieser Messe nirgends an das, was dieser Entwickelung vorangegangen war, erinnert, sondern nur auf die Zukunft hingewiesen wird. Erwägt man nun daß die Composition der Messe der Oper La finta giardiniera nicht lange vorherging, in welcher uns ebenfalls die unverkennbaren Spuren des Mozartschen Genies in seiner Eigenthümlichkeit entgegentraten, so ist es klar, daß diese Zeit als eine für seine Entwickelung höchst bedeutende angesehen werden muß. Dabei verdient es Beachtung daß, während in der Oper Mozart durch die traditionellen Formen sich noch vielfach beengt fühlte, so daß seine Natur sich nicht überall gleichmäßig geltend machen konnte, in der Messe die ungleich strengeren Formen, in welchen er sich bewegt, weil sie nicht bloß conventionell überlieferte sondern in künstlerischen Gesetzen begründete sind, ihn nicht allein nicht beschränken sondern seine künstlerische Kraft concentriren und erhöhen.

Man kann die Betrachtung kaum unterdrücken daß Mozart, wenn er um diese Zeit in Verhältnisse gekommen wäre, die ihn frei und ungehemmt sich hätten fortbilden lassen, als Kirchencomponist eine außerordentliche Höhe erreicht haben würde. Allein grade jetzt trat von außen her ein bestimmender Einfluß hemmend und störend ein. Das „schnelle Fortrücken kirchlicher Reformationen zu Salzburg unter dem weisen und unvergeßlichen Fürsten, Erzbischof Hieronymus von Colloredo“[23] zeigte sich auch darin daß es die musikalische Behandlung der Messe in einer bestimmten, seinem Geschmack zusagenden Weise modelte, wovon Mozart in dem oben angeführten Briefe einige Hauptzüge andeutet. Es war nicht

23) Biogr. Skizze von Mich. Haydn S. 18.

allein die Beschränkung in der Dauer, welche eine größere Knappheit der künstlerischen Behandlung zur Folge hatte, nicht allein das Verbannen des eigentlichen Sologesanges und der ausgeführten Fugen, worin man ein strengeres Geltendmachen der kirchlichen Zucht gegen das Ueberhandnehmen einer einseitig künstlerischen Richtung erkennen könnte: Hieronymus war selbst musikalisch und hatte während seines Aufenthalts in Italien und in Wien sich den immer allgemeiner gewordenen Geschmack in der Kirchenmusik, der dieselbe recht eigentlich verweltlichte, angeeignet. Wenn es überhaupt in seinem Charakter lag das was ihm gefiel auch für seine Umgebung maßgebend zu machen, so kam noch hinzu daß er als Kirchenfürst Glanz und Pracht zu zeigen liebte, und eben dieser Neigung kam jene Richtung der Kirchenmusik entgegen; wie ja Mozart auch spöttisch bemerkt, Trompeten und Pauken dürften bei keiner Messe fehlen. Dieser äußerliche Einfluß nun zeigt sich in der Uebereinstimmung, welche die späteren Messen vom Jahre 1775 an in der Auffassung und Formbehandlung wahrnehmen lassen, ganz unverkennbar.

Den größten Zuschnitt hat von diesen wohl Messe 10, wo noch ein contrapunktisch ausgeführtes Kyrie und zwei ausgearbeitete Fugen sich finden, so wie das Et in spiritum sanctum durch ein langes Vorspiel eingeleitet und in einem Sopransolo mit respondirendem Chor lang ausgesponnen ist. Auch sind die Sätze, auf welche sich nun die musikalische Behandlung immer mehr einseitig concentrirt, das Qui tollis[24], Et incarnatus est und Agnus Dei sowohl durch die technische Arbeit als den Ausdruck der Empfindung sehr schön und ernst,

24) Die figurirte Begleitung dieses Satzes erinnert auffallend an die der Fuge Quam olim Abrahae im Requiem.

und selbst das Benedictus[25] und Dona sind hier gehaltener und weniger weich in der Stimmung als sonst meistens der Fall ist. Allein ungeachtet dieser Vorzüge ist diese Messe von der in F-dur der gesammten geistigen und technischen Behandlung nach vollkommen unterschieden, wie sich das am deutlichsten in dem Grundton erkennen läßt, welchen Gloria und Credo anschlagen. Sie sind lebhaft angeregt, nicht ohne frische Kraft, glänzend und mitunter rauschend, allein in keiner Weise innerlich und tief.

Dieselbe Richtung ist es, welche in den übrigen Messen (9. 11. 12. 13. 16. 17), nur entschiedener, sich ausspricht. Unverkennbar ist die zunehmende Reife in der Ausbildung des Musikers; an der sichern und geschickten Handhabung aller Mittel, sowohl im Einzelnen, wo er contrapunktisch oder harmonisch arbeitet, als in der Anordnung und Gliederung des Ganzen; auch in der Erfindung der Motive offenbart sich die Leichtigkeit und Fruchtbarkeit einer ungewöhnlichen Productivität. Allein diese großen künstlerischen Eigenschaften kommen hier nur vereinzelt, gleichsam in unwillkührlichen Aeußerungen des Moments zum Vorschein, sie werden nicht getragen und zusammengehalten durch eine Begeisterung, welche die poetische Auffassung und die technische Meisterschaft einigt und zu künstlerischer Freiheit führt. Diese ist gebrochen durch den Zwang nicht allein nach einem beschränkten Maaß, sondern auch in einer bestimmten Richtung zu componiren. Mozart vermochte es seine Erfindung, sein Wissen und Können diesen Anforderungen zu bequemen; sie verleugnen sich nirgends in den dadurch entstandenen Werken,

25) Es hat dadurch einen eigenthümlichen Charakter daß der Chor sein Osanna in das Benedictus der Solostimmen in kurzen Ausrufungen ertönen läßt.

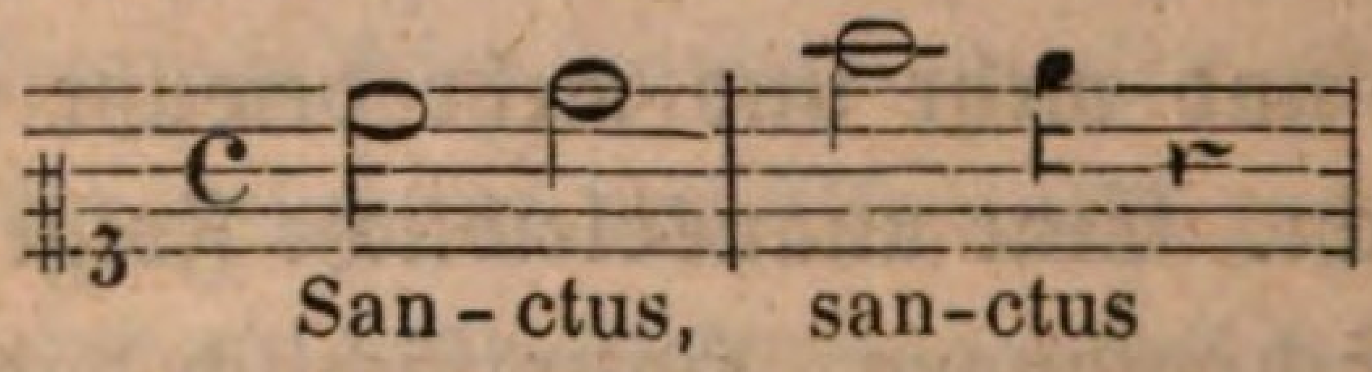
allein sie erscheinen auch nirgends in völlig freier Entwickelung. Wenn sich in den früheren Messen auch bei noch unzureichenden Kräften ein Streben nach dem Tüchtigen und Bedeutenden zeigt, ein Streben durch die vollkommene Beherrschung der Mittel zur Freiheit in der künstlerischen Darstellung dessen, was im tiefsten Innern lebt, zur harmonischen Schönheit zu gelangen, so wird dagegen hier die Kunst, welche sich der Meister ganz zu eigen gemacht hat, verwendet um ein vorgeschriebenes Ziel, welches nicht das höchste künstlerische ist, zu erreichen. Unverkennbar geht die Aufgabe dahin mittelst der Kirchenmusik in müßiger Zeit einen angenehmen, gefällig anregenden Eindruck hervorzurufen, der ohne durch bestimmt charakterisirte Formen weltlicher Kunst gradezu aus der Kirche herauszutreten, doch es deutlich mache, daß der Erzbischof Glanz und Pracht seiner fürstlichen Stellung zur Ehre Gottes in die Kirche bringe. Es kann nicht fehlen, daß der Künstler die Aufgabe, zu deren Lösung er nicht mehr ausschließlich an sich und seine Kunst gewiesen ist, auch mehr äußerlich faßt und mehr und mehr bewußt seine Kunst als Mittel gebraucht. Eine unausbleibliche Folge ist Ungleichartigkeit seiner Schöpfungen. Hauptsächlich dadurch, daß man nun was bei wahrhaft künstlerischer Schöpfung unzertrennlich geeint ist, Erfindung und Arbeit, trennen, jedes für sich, vereinzelt und zerstreuet anerkennen muß. Sodann werden die bestimmt angestrebten Wirkungen, weil sie nicht aus der Natur der Sache hervorgehen, nothwendig einseitig und übertrieben; das Anmuthige und Liebliche läuft Gefahr weich und zierlich zu werden[26], die lebhafte Beweglichkeit wird leicht

26) So ist in der Messe 11 das Et incarnatus est ein sehr weicher, wohlklingender und schön gearbeiteter Satz, der seiner rhythmischen Bewegung im 6/8 Tact und dem ganzen Charakter nach an das damals beliebte Alla Si-

bedeutungslose Flüchtigkeit, und einzelne Momente, in welchen der Meister sich seiner wahren Natur und Kraft bewußt zu werden scheint, treten aus ihrer Umgebung fremdartig hervor. Bei großer Mannigfaltigkeit in der Behandlung des Einzelnen — man vergleiche nur die vier im Jahr 1776 geschriebenen Messen untereinander — spricht sich doch in allen eine Weise aus, das Bestreben angenehm, gefällig und leicht zu schreiben, und hierfür ist große Gewandtheit im Arbeiten und reiche Erfindungskraft verwendet. Wir finden daher eine Fülle schöner Melodie und Harmonie, eine Freiheit in der Behandlung der Singstimmen[27] wie des Orchesters, in der Durchführung der gewählten Motive wie in der Gliederung der Sätze, welche mit allen Mitteln der künstlerischen Darstellung wie im Spiel schaltet. Auch fehlt es nicht an Stel-

---

ciliana erinnert, welches man auch in Messen anderer gleichzeitiger Componisten als Tempobezeichnung findet. Das Sanctus derselben Messe, in welchem wieder das Motiv



erscheint, ist Allegretto überschrieben und sehr leicht und anmuthig gehalten.

27) Es beruht sicherlich auf höherer Bestimmung, daß in allen diesen Messen der eigentliche ausgeführte Sologesang nur sehr selten angewendet wird, während eine Abwechslung zwischen dem Chor und kleinen Solostellen durch die ganze Messe und häufiger als es früher geschah Statt findet. Man erkennt auch darin ein Bestreben an die Stelle von bestimmt ausgesprochenen, im Großen gehaltenen Gegensätzen, mehr Schmuck und Mannigfaltigkeit im Einzelnen anzubringen. Messen von Mich. Haydn, welche nicht für den Dom geschrieben sind, zeigen diese Einflüsse auf die Anordnung nicht. — Ich bedaure daß ich versäumt habe mich zur rechten Zeit mit der Messe in B-dur (14) bekannt zu machen, welche für concertirende Stimmen geschrieben und wahrscheinlich durch die Behandlung derselben interessant ist.

len, in welchen eine tiefe Empfindung und eine wahrhaft poetische Auffassung sich ergreifend aussprechen, allein sie treten einzeln hervor, nicht als die glücklichen Momente, in denen eine in sich einige künstlerische Stimmung ihre höchste Kraft concentrirt, sondern als Erzeugnisse einer an sich schönen Gemüthserregung, welche aber nicht nothwendig aus der Grundstimmung des Ganzen hervorgeht. Es ist nicht zufällig, wenn diese innerlich bedeutsamsten Stellen auch durch den Ernst und die Tüchtigkeit der technischen Arbeit hervorragen, vielmehr ein Zeugniß dafür daß beides bei der wahren künstlerischen Production unzertrennlich ist; um so deutlicher tritt es dann auch hervor, wo diese Beherrschung der Form nur als äußerliche Gewandtheit sich geltend macht, zwar in ihren Resultaten stets von wohlthätiger Wirkung, aber doch weit entfernt von jener echt künstlerischen Gestaltung des innerlich Durchlebten.

Diese Messen, welche uns vollkommen klar machen, in welcher Weise Mozart die durch einen äußeren Einfluß bestimmten Vorschriften für Umfang, Mittel und Geschmacksrichtung der Kirchenmusik als Bedingungen seiner künstlerischen Thätigkeit annahm und nur innerhalb der so gesteckten Schranken seine Natur walten ließ, sind am meisten bekannt geworden. Sie haben daher auch den größten Einfluß auf die seinem Vorbild nachstrebenden Musiker geübt, um so mehr als sie der Strömung der ganzen Zeit folgten, und haben fast allein als Maaßstab für die Beurtheilung Mozarts als Kirchencomponisten gedient. Daß sie dafür nicht ausreichen, geht schon aus der vorhergehenden Darstellung hervor; auch um sie selbst und den Standpunkt welchen Mozart in ihnen einnimmt richtig zu würdigen, hat man verschiedene nicht immer klar erwogene Umstände in Betracht zu ziehen.

Wenn man einen vergleichenden Blick auf die Messen an-

derer Componisten wirft, welche dieser Zeit angehören und ihrer Richtung folgen — man darf nur Hasse, Naumann, Joseph Haydn, sowie den wegen seiner strengeren und mehr kirchlichen Weise oft belobten und vorgezogenen Mich. Haydn ins Auge fassen —, so wird man in der ganzen Auffassung und Behandlungsweise eine so große Verwandtschaft finden, daß diese unverkennbar nicht sowohl den Individuen eigen als die allgemeine der Zeit ist. In dem aber, was sich als individuell charakteristisch herausstellt, treten auch neben den genannten Meistern die eigenthümlichen Vorzüge Mozarts bestimmt hervor. Es sind außer dem Adel einer höheren Natur und einer tiefpoetischen Empfindung, welche sich nie verläugnen, das Maaßhalten, welches auf einer inneren Harmonie beruht und das Kunstwerk immer als ein Ganzes anschauet und daher auch die von außen gezogenen Schranken, wenn sie angenommen sind, als nothwendige Bedingungen der künstlerischen Production auch innerlich anerkennt. Hierin beruht die hohe, künstlerisch befriedigende Formvollendung der Mozartschen Compositionen, welche einen Widerspruch zwischen Form und Inhalt nicht aufkommen läßt, die aber, wo beschränkende Verhältnisse einwirken, eine Resignation voraussetzt, welche den großen Künstler tiefer charakterisirt, als ein unbefriedigtes Streben nach dem Höchsten, so lange es nur im Zwiespalt zwischen Form und Inhalt erkennbar ist. Denn diesen aufzuheben, Form und Inhalt in unauflöslicher Harmonie als eins darzustellen ist die Aufgabe der Kunst, welche sie sich auf verschiedenen Gebieten, unter verschiedenen Bedingungen immer wieder stellt: Mozart hat sie wie Wenige stets als die höchste erkannt und vor Augen gehabt. Daher kann man an anderen der angeführten Meister und an ihren Werken einzelne Vorzüge, welche trotz der Richtung ihrer Zeit sich geltend machen, bereitwillig anerkennen — wer er-

freuet sich nicht an der Fülle von Zügen einer genialen Erfindung und geistvollen Darstellung auch in diesen Werken Joseph Haydns? — allein die Harmonie, die übereinstimmende Schönheit Mozarts erreicht keiner von ihnen. Auch würde man sehr irren, wenn man Mozart vorzugsweise als den Repräsentanten der leichten, heiteren Weise ansehen wollte, die in der Kirchenmusik jener Zeit selbst zu leichtfertigem Spiel wird. Auch hier bewährt er das Maaß seiner künstlerischen Natur; sowohl vor übertriebenem virtuosenhaftem Schmuck, als vor leichtsinniger Flüchtigkeit bewahrt es ihn, und wo es nur gestattet ist, offenbart sich die Tiefe seiner Empfindung. Der Einfluß aber, welchen Mozart auf spätere Künstler geübt hat, ist nicht ohne Einwirkung auf die Beurtheilung seiner Leistungen geblieben. Allerdings hat man das, was für ihn zufällige, in der Zeit und persönlichen Verhältnissen begründete Bedingungen waren, für die allgemeinen Grundlagen der absoluten künstlerischen Production gehalten, man hat die aus diesen Bedingungen hervorgegangenen Formen für die Formen des musikalisch Schönen überhaupt gehalten und sie als ein überall gültiges Schema schlechthin nachgebildet. Indem bei solchem Verfahren Geist und Leben entwich, wurden sie zu leeren Formeln, bei deren Anwendung das unabweisliche Bestreben zu charakterisiren eine Uebertreibung derjenigen Eigenschaften, welche Mozart in schöner Harmonie vereinigte, nach verschiedenen Seiten hin zur Folge hatte. Die Reaction gegen solche Seichtigkeit mußte um so entschiedener sein, da die unter schweren Kämpfen vor sich gegangene Entwickelung der Zeit allen geistigen Bestrebungen eine ganz entgegengesetzte Richtung gab. Die richtige Würdigung aber kann nur aus der klaren Einsicht in die geschichtlichen Verhältnisse hervorgehen, unter denen Mozart wirksam war.

Wenn nun Mozart augenscheinlich in diesen Messen nicht

allein durch den Geist seiner Zeit, welchem auch die größten Männer nur zum Theil sich entziehen, sondern durch ganz äußerliche Bedingungen, denen er sich freiwillig unterwarf, bestimmt worden ist, so liegt, namentlich in einer Zeit, wo man die Würde der Kunst fast ausschließlich in ihre Unabhängigkeit von äußerer Bestimmung setzt, die Frage nahe, wie denn Mozart sich seiner künstlerischen Natur unbeschadet in eine solche Abhängigkeit habe begeben können. Um sie zu beantworten muß man sich vor Allem die Denkungsart jener Zeit gegenwärtig halten. Die Kunst überhaupt und besonders die Musik stand in den engsten Beziehungen zu den Verhältnissen des Lebens, welche sie hervorriefen, und deren sie bedurfte um überhaupt zu existiren. Opern, Messen, Instrumentalmusik wurden geschrieben wann man sie gebrauchte, wo man sie gebrauchte, wie man sie gebrauchte, auf bestimmte Bestellung, zu bestimmten Veranlassungen, für bestimmte Mittel. Da Musik den Zweck hat ausgeführt und gehört zu werden, war man vor Allem bedacht diesen zu erreichen; Musik machte man, ohne einen solchen Zweck direct vor sich zu haben, meistens nur zur Uebung und auch dieser suchte man praktische Erfolge abzugewinnen. Um sich auszubilden, um seinem Beruf als Musiker zu genügen suchte man Gelegenheiten der Art mit Eifer. Indem man die in den jedesmaligen Verhältnissen liegenden Bedingungen annahm, glaubte man nicht der Würde der Kunst und des Künstlers etwas zu vergeben, sondern man fand darin einen Antrieb, selbst unter ungünstigen und erschwerenden Umständen die Kunst und den Künstler zu Ehren zu bringen. Wenn diese Ansicht auch eine allzugroße Nachgiebigkeit gegen äußere Rücksichten und einen gewissen handwerksmäßigen Betrieb befördern konnte, so ist dagegen keine Frage, daß sie richtig verstanden die Grundlage einer gesunden und tüchtigen künstlerischen Production ist,

indem sie auf Schule und Disciplin, Zucht und Sitte hält, deren die Kunst am allerwenigsten entrathen kann. Und daß im schlimmsten Fall auch in der Kunst ein tüchtiger Handwerker mehr werth ist als ein idealisirender Vagabond — das erkennt man heute vielleicht noch klarer als damals. Auf dem Gebiete der Kirchenmusik hatte übrigens die Autorität noch eine besondere Geltung. Theils waren die Formen des Cultus schon gegebene und unabänderliche, theils hatte der Priester für alle ferneren Anordnungen, die er in Hinsicht auf die Musik machte, die Oberherrlichkeit der Kirche für sich, der Niemand widersprechen oder sich entziehen konnte. Dazu kam in diesem Falle noch daß er der Fürst war, dessen angestellte und bezahlte Diener die Musiker waren, und auch der Respect welchen diese Stellung gab, war derzeit natürlicher, tiefer im Gemüth begründet als jetzt gewöhnlich ist. Diese allgemeinen Bemerkungen finden auch auf Mozart volle Anwendung. Er war seiner Natur nach nicht widersetzlich, er ließ sich leicht und gern lenken, so lange sein innerstes Wesen nicht feindselig getroffen wurde; dann war er, wie wir sehen werden, fest und entschieden. Er war bis jetzt herangewachsen unter der sorgsamen und strengen Erziehung seines Vaters, dessen Princip war mit strengster Gewissenhaftigkeit jede Pflicht zu erfüllen, übrigens was sich im Leben nicht ändern ließ mit Vorsicht und Klugheit zum Besten zu wenden. Da konnte es denn nicht zweifelhaft sein, daß sowohl der äußeren Stellung als der künstlerischen Ausbildung wegen gerathen sei, den Anforderungen des Erzbischofs rücksichtlich der Kirchenmusik nachzugeben und mit aller Anstrengung zu leisten was unter diesen Umständen zu leisten möglich war. Daß Mozart sehr wohl erkannte, wie ungünstig diese Bedingungen waren, beweisen die oben mitgetheilten Aeußerungen; wie lebhaft er das Unwürdige seiner Stellung empfand und daß er sich der-

selben auf jede Weise zu entziehen suchte, werden wir später sehen. Allein so lange er in derselben verharren mußte, suchte er ihren Anforderungen auf würdige Art zu genügen und sich so gut es nur gehen wollte in seiner Ausbildung zu fördern. Dabei unterstützte ihn seine künstlerische Natur in einer Weise, die wir um ihn richtig zu würdigen nicht zu gering anschlagen dürfen. Seine Erfindung war so reich, so vielseitig, so leicht beweglich, seine Geschicklichkeit im Technischen so fest und frei, sein Gefühl für künstlerische Harmonie so sicher und unmittelbar, daß ihm vieles nicht als einengende Beschränkung erschien, was doch in der That eine solche war. Sein Bedürfniß zu produciren, seine Freude an der Ausführung war so groß, daß es eines geringen Impulses bedurfte ihn in Thätigkeit zu setzen; die äußere Veranlassung war hinreichend ihn geistig anzuregen und in poetische Stimmung zu versetzen. Die äußeren Bedingungen gehörten dann nur überhaupt mit zum Handwerkszeug; dieses zu handhaben, wie es recht ist, ohne dadurch sich beschränken oder bestimmen zu lassen und ohne es gering zu schätzen, war ihm zur anderen Natur geworden. So sind die Werke entstanden, welche den Stempel seines Genies so unverkennbar tragen als sie die Beschränkungen der Verhältnisse erkennen lassen, unter denen sie hervorgebracht sind.

Wenn man daher dem allgemeinen, meist ohne umfassende Kenntniß und Prüfung ausgesprochnen Urtheil, daß Mozarts Messen zu seinen schwächsten Werken gehören[28], nicht einmal

28) A. M. Z. XVI S. 612: „Mozarts Messen, die er jedoch bekanntlich auf erhaltenen Auftrag nach der ihm vorgeschriebenen Norm componirte, sind beinahe seine schwächsten Werke.“ XXV S. 329: „Mozarts Leben war zu kurz. Die kleinen Messen, welche er für seinen Erzbischof schreiben mußte, konnten ihn nicht begeistern. In Wien hatte er andere Dinge zu thun.“ Das Urtheil von Rochlitz (für Freunde der Tonkunst IV S. 237 ff.)

unbedingt beitreten kann, so muß man sehr entschieden widersprechen, wenn es bei Thibaut[29] heißt: „Mozart lächelte un=

---

ist auffallend unsicher und farblos. Um so unverholner äußerte sich Thibaut (über Reinheit der Tonkunst S. 10 f.) wenn er den Tadel daß „unsere neueren Messen und andere Kirchenstücke oft in ein rein verliebtes Wesen ausgeartet sind und ganz und gar das Gepräge der weltlichen Oper und sogar wohl der gesuchtesten, also der recht gemeinen Oper tragen" summarisch auf Mozart und Haydn fallen läßt. Die Richtung der romantischen Schule begünstigte die einseitige Verehrung der früheren italiänischen Kirchenmusik auch auf Kosten Mozarts. Zum Belege diene was Tieck im Phantasus (I S. 468 f.) Ernst über Mozart sagen läßt: „Ich müßte ohne Gefühl sein, wenn ich den wundersamen, reichen und tiefen Geist dieses Künstlers nicht ehren und lieben sollte, wenn ich mich nicht von seinen Werken hingerissen fühlte. Nur muß man mich kein Requiem von ihm wollen hören lassen, oder mich zu überzeugen suchen, daß er, sowie die meisten Neueren, wirklich eine geistliche Musik habe setzen können. Aber er ist einzig in seiner Kunst. Als die Musik ihre himmlische Unschuld verloren und sich schon längst zu den kleinlichen Leidenschaften der Menschen erniedrigt hatte, fand er sie in ihrer Entartung und lehrte ihr aus bewegtem Herzen das Wundersamste, Fremdeste, ihr Unnatürlichste austönen; zugleich jene tiefe Leidenschaft der Seele, jenes Ringen aller Kräfte in unaussprechlicher Sehnsucht, nicht fremd sogar blieb ihr das gespenstische Grauen und Entsetzen." Er vergleicht ihn dann mit Orpheus, der in die Unterwelt stieg Eurydice zu erlösen, und da er sie nicht auf die Oberwelt heraufbringt, seine Sehnsucht und alle Schrecken der Unterwelt in Tönen ausströmt. „Himmel und Hölle, die durch unermeßliche Klüfte getrennt waren, sind zauberhaft und zum Erschrecken in der Kunst vereinigt, die ursprünglich reines Licht, stille Liebe und lobpreisende Andacht war. So erscheint mir Mozarts Musik." Wenn dagegen bei der Charakteristik der Italiäner Pergoleses Kirchenmusik mit dem Spielen und Tändeln eines unschuldigen Kindes verglichen und hoch gepriesen wird, so kann das wohl etwas bedenklich machen. Ueberhaupt ist es auf die currenten Urtheile nicht ohne Einfluß geblieben, daß man die früheren italiänischen Meister, auch der neapolitanischen Schule, meistens nur aus ihren Kirchencompositionen kannte, ohne ihre weltliche Musik zur Vergleichung zu ziehen; bei Mozart liegt Beides jedem zur Vergleichung vor.

29) Ueber Reinheit der Tonkunst S. 11.

verholen über seine Messen und mehrmals, wenn man eine Messe bei ihm bestellte, protestirte er, weil er nur für die Oper gemacht sei. Allein man bot ihm wohl für jede Messe 100 Louisdor und da konnte er nicht widerstehen, erklärte aber lachend, was Gutes in seinen Messen sei, das werde er nachher schon für seine Opern von dorther abholen." Das scheinbar Thatsächliche dieser Aeußerung ist erfunden, wie es oft geschieht um Abstractionen hinterher eine Begründung zu leihen, und schlecht erfunden[30]: wer mit sittlicher Würde für die Reinheit der Tonkunst in die Schranken trat hatte vor Allem die Pflicht die Wahrheit der Voraussetzungen zu prüfen, nach welchen der sittliche Charakter des Künstlers herabgesetzt wird seinem Geschmack zu Ehren. Die leichtfertige Gesinnung, welche hier Mozart in Beziehung auf Kirchencompositionen zuertheilt wird, ist ihm angedichtet. Er war in einer Ansicht über Kirchenmusik befangen, welche, wie wir das jetzt ansehen, nicht die richtige war; allein sie war ehrliche Ueberzeugung und er meinte es ernst mit der Kunst in der Kirche. Rochlitz erzählt, wie er bei seinem Aufenthalt in Leipzig sich während eines Gespräches über Kirchenmusik geäußert habe[31].

„Unersetzlicher Schade, sagte einer, daß es so vielen großen Musikern, besonders der vorigen Zeit, ergangen ist wie den alten Malern; daß sie nämlich ihre ungeheueren Kräfte auf meistens nicht nur unfruchtbare sondern auch geisttödtende

30) Wahrscheinlich haben die Erzählungen vom Requiem diese Erfindung veranlaßt. Mozart hat in Salzburg nur für die dortigen Kirchen geschrieben, in Wien keine einzige Messe auf Bestellung, überhaupt nur eine, die unvollendet geblieben in C-moll, auf eigenen Antrieb. Honorare, wie die hier erwähnten, haben seine Standhaftigkeit nie auf die Probe gestellt; man weiß daß er für eine Oper 100 Dukaten erhielt.

31) A. M. Z. III S. 494 f.

Sujets der Kirche wenden mußten. Ganz umgestimmt und trübe wendete sich Mozart hier zu dem Anderen und sagte — dem Sinne nach, obschon nicht auf diese Weise: Das ist mir auch einmal wieder so ein Kunstgeschwätz! Bei euch aufgeklärten Protestanten, wie ihr euch nennt, wenn ihr eure Religion im Kopfe habt, kann etwas Wahres darin sein, das weiß ich nicht. Aber bei uns ist das anders. Ihr fühlt gar nicht was das will: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem u. dgl. Aber, wenn man von frühester Kindheit, wie ich, in das mystische Heiligthum unserer Religion eingeführt ist; wenn man da, als man noch nicht wußte, wo man mit seinen dunkeln aber drängenden Gefühlen hinsollte, in voller Inbrunst des Herzens seinen Gottesdienst abwartete, ohne eigentlich zu wissen was man wollte, und leichter und erhoben daraus wegging, ohne eigentlich zu wissen was man gehabt habe; wenn man die glücklich pries, die unter dem rührenden Agnus Dei hinknieten und das Abendmahl empfingen und beim Empfang die Musik in sanfter Freude aus dem Herzen der Knienden sprach Benedictus qui venit u. s. w., dann ists anders. Nun ja, das geht denn freilich durch das Leben in der Welt verloren, aber — wenigstens ists mir so — wenn man nun die tausendmal gehörten Worte nochmals vornimmt sie in Musik zu setzen, so kommt das alles wieder und steht vor einem und bewegt einem die Seele. — Er schilderte nun einige Scenen jener Art aus seinen frühesten Kinderjahren in Salzburg, dann auf der ersten Reise nach Italien und verweilte mit besonderem Interesse bei der Anekdote, wie ihm die Kaiserin Maria Theresia als vierzehnjährigem Knaben aufgetragen habe, das Te Deum zur Einweihung — ich erinnere mich nicht eines großen Krankenhauses oder einer anderen ähnlichen Stiftung zu componiren und an der Spitze der ganzen

kaiserlichen Kapelle selbst aufzuführen[32]. Wie mir da war! wie mir da war! rief er einmal über das andere. Das kommt doch all nicht wieder — man treibt sich herum in dem leeren Alltagsleben!"

Man mag auf das Colorit, das Rochlitz diesen Aeußerungen gegeben hat, abrechnen soviel man will, so bleibt doch die Hauptsache richtig. Mozarts Erziehung war darauf gerichtet, ihn zu einem guten Katholiken zu bilden; pflichtgetreue Erfüllung dessen was die Kirche vorschreibt, Ehrfurcht vor ihren Gebräuchen blieben auch bei einer scharfen und klaren Verstandesbildung fest in seinem Gemüth. Wenn in späteren Jahren der ängstliche Vater die Versicherung erhielt, daß Wolfgang regelmäßig die Messe besuche und zur Beichte gehe[33], so möchte mancher das vielleicht für äußerliche Pflichttreue halten. Aber er schreibt auch nach seiner Verlobung seinem Vater (17. Aug. 1782), daß er schon seit längerer Zeit mit seiner Constanze zusammen Messe gehört und gebeichtet habe: „ich habe gefunden daß ich niemalen so kräftig gebetet, so andächtig gebeichtet und communiciret hätte als an ihrer Seite — und so geht es ihr auch."

Dem entspricht auch sein Urtheil über Kirchenmusik und Componisten. Er beklagt in einem Briefe an seinen Vater (12. April 1783), „daß sich die Veränderung des gusto lei-

---

32) Rochlitz meint die 1768 in Wien componirte Messe, s. S. 130.

33) Auf die Anfrage des Vaters (S. 5) antwortet Wolfgang (20. Dec. 1777): „Ich habe geschrieben, daß mir Ihr letzter Brief viel Freude gemacht hat; dies ist wahr, nur eins hat mich ein wenig verdrossen — die Frage, ob ich nicht das Beichten etwa vergessen habe? — ich habe aber nichts dawider einzuwenden, nur eine Bitte erlauben Sie mir, und diese ist, nicht gar so schlecht von mir zu denken." Und die Mutter beruhigt ihn, daß Wolfgang zu Mariä Empfängniß gebeichtet und daß sie zwar an den Wochentagen nicht regelmäßig Messe hören, Sonntags aber immer.

der sogar bis auf die Kirchenmusik erstreckt hat, welches aber nicht seyn sollte — woher es denn auch kömmt, daß man die wahre Kirchenmusik — unter dem Dach — und fast von Würmer zerfressen findet." Rochlitz berichtet[34], wie er über einen Componisten, der zur komischen Oper Talent gehabt habe und als Kirchencomponist angestellt gewesen sei, urtheilte. „Ist ja alles nichts" sagte er lebhaft, und als Doles ihm entgegnete, er habe wohl noch nicht viel von ihm gehört, antwortete er: „Sie gewinnen; aber das ist auch gar nicht nöthig: so einer kann nichts Rechtes dieser Art machen! er hat keine Idee davon in sich." Und um den schlagenden Beweis zu führen legte er unter das Kyrie und Gloria einer Messe dieses Mannes einen lustigen Text, und ließ sie so von der Gesellschaft singen, die lachend ihm zugestehen mußte, daß „es so besser zusammengehe." Und Urtheile ähnlicher Richtung werden wir noch mehr kennen lernen[35].

Daß er seine eigenen Kirchencompositionen als leichte Waare gering geschätzt habe, davon ist mir keine Spur vorgekommen. Wohl aber spricht dagegen schon die Art, wie er sich gegen P. Martini ausspricht[36]; auf Reisen führte er seine Kirchenmusik auf, wo sich Gelegenheit dazu bot[37], und glaubte sich damit Ehre zu machen; auch später ließ er sich dieselbe nach Wien schicken um sie bei van Swieten, der ein

34) A. M. Z. III S. 493 f.

35) Von Jomelli urtheilte er: „Der Mann hat sein Fach, worin er glänzt und so daß wir's wohl werden bleiben lassen müssen ihn bey dem ders versteht, daraus zu verdrängen. Nur hätte er sich nicht aus diesem herausmachen und z. B. Kirchensachen im alten Stil schreiben sollen." A. M. Z. I S. 116.

36) Beil. VI, 2.

37) Vgl. S. 238. Andere Beispiele werden weiter unten erwähnt werden.

strenger Richter war, hören zu lassen[38]. Auch war er soweit entfernt sich für einen bloßen Operncomponisten auszugeben, der sich in Kirchencompositionen nichts zutraue, daß er in einem Gesuch um die Verleihung einer zweiten Kapellmeisterstelle sagt: „Eifer nach Ruhm, Liebe zur Thätigkeit und Ueberzeugung meiner Kenntnisse ließen mich es wagen, um eine zweite Kapellmeisterstelle zu bitten, besonders da der sehr geschickte Kapellmeister Salieri sich nie dem Kirchenstil gewidmet hat, ich aber von Jugend auf mir diesen Stil eigen gemacht habe." Und bei der Bewerbung um die Kapellmeisterstelle an der Stephanskirche beruft er sich auf die Dienste, „die ich durch meine auch im Kirchenstil ausgebildeten Kenntnisse zu leisten vor Andern mich fähig halten darf"[39].

23.

Nach den Messen nehmen unter den übrigen Kirchencompositionen den ersten Platz die Litaneien und Vespern ein, indem sie ein größeres aus mehreren selbständigen Theilen zusammengesetztes Ganze bilden. Da die Mozartschen Vespern aber erst einer spätern Zeit angehören, so kommen hier zunächst die Litaneien in Betracht.

Von diesen Kirchencompositionen gilt in höherem Maaße als von den Messen, was vom Einfluß der Oper auf die Kir-

38) Brief 12. März 1783.

39) Auch das ist ein ungerechter Vorwurf, daß Mozart in seinen Opern die Messen geplündert habe. Mir ist unter so vielen Opern und Kirchencompositionen nur das einzige Beispiel bekannt, daß das Agnus Dei in der Messe 16, — ein Sopransolo, welches in seinem ganzen Zuschnitt obgleich einfach doch mehr opernhaft ist, als ein anderes Stück einer späteren Messe — in seinen Anfangstakten auffallend an die Arie Dove sono aus Figaro erinnert. — In welcher Weise man dagegen später seine Opern in die Kirche brachte, davon wird ein merkwürdiger Beleg erwähnt werden.

chenmusik oben gesagt worden ist. Sie werden freier behandelt, der individuellen Auffassung ist ein größerer Spielraum gelassen, und wenn in der Messe vorzugsweise die allgemeine Einwirkung einer geistigen Richtung bemerkbar wurde, so tritt uns hier auch die Anwendung der durch die Oper ausgebildeten Formen entgegen. Dies war kaum zu vermeiden, sobald man dem virtuosenhaften Sologesang einen Platz einräumte, der wie von selbst die Formen mit sich brachte, in welchen er sich bequem zu bewegen gewohnt war; wir finden daher nicht allein Passagen, Triller und Cadenzen [1], sondern auch die Form der Arie in ihren Grundzügen. Mit welcher Mäßigung diese Formen gebraucht, der glänzende Schmuck verwendet wurde, das hing nun von dem subjectiven Gefühl eines jeden Componisten ab, dessen schwerste Aufgabe es war, — mit welcher freilich gar Viele es am leichtesten nahmen — aus so verschiedenartigen Elementen ein Ganzes zu gestalten. Denn auch hier bot der Text nicht geringe Schwierigkeiten theils für den musikalischen Ausdruck überhaupt, theils für die Gliederung ganzer Sätze dar. Wenn man durch das Zulassen des virtuosenhaften Gesanges mit der Strenge einer kirchlichen, ja einer angemessenen Darstellungsweise überhaupt gebrochen hatte, so gewann diese Richtung begreiflicherweise da am ehesten Einfluß, wo die Worte dem musikalischen Ausdruck an sich widerstrebten, obgleich der Widerspruch zwischen Text und Musik um soviel greller wurde. Auch durch die charakteristische Darstellung der für Musik besonders geeigneten Stellen, in welchen die Empfindung ihren wahren und naturgemäßen Ausdruck fand, lief der Componist

1) So fest war die Regel daß die oben (S. 127. 301) berührten, in den Opern gewöhnlichen Cadenzen auch hier in derselben Weise wiederkehren.

Gefahr die Ungleichartigkeit der einzelnen Theile noch zu verstärken. Dazu kam endlich auch hier das Vorurtheil, daß streng contrapunktische Arbeit an sich den Charakter geistlicher Musik repräsentire und man glaubte wohl gar, durch ein contrapunktisches Paradestück einem virtuosenhaften Paradestück die Waage halten und so sich nach beiden Seiten hin nach Herzenslust ergehen zu können. Unter diesen Einflüssen hatten sich auch für die Behandlung der einzelnen Theile gewisse Normen gebildet, die der Ausführung nur einen beschränkten Spielraum ließen, innerhalb dessen Erfindung und Geschicklichkeit sich bewähren konnten. Es gehörte einerseits das bestimmte Gefühl von der Bedeutung einer künstlerischen Schule, eine gewisse Naivetät der künstlerischen und religiösen Ueberzeugung von der Nothwendigkeit und Zweckmäßigkeit der überlieferten Formen dazu, um sie willig anzunehmen und unbefangen mit ihnen zu schalten, auf der anderen Seite war eine starke Kraft der Production und eine harmonische künstlerische Durchbildung nöthig, um auf solchen Grundlagen etwas zu leisten, das Anspruch auf die Geltung von Kunstwerken machen durfte.

Gemeinsam sind den Litaneien das Kyrie, mit welchem sie beginnen, und das Agnus Dei, mit welchem sie schließen; die dazwischen liegenden Anrufungen werden durch die besondere Bestimmung der Litanei bedingt, sie geben auch dem musikalischen Charakter derselben seine eigenthümliche Farbe.

Das Kyrie unterscheidet sich von dem der Messe durch die außer dem Kyrie eleison und Christe eleison noch hinzugefügten Anrufungen, die zu einer breiteren Behandlung, und zu einer größeren Abwechslung sowohl im Ausdruck als in der formalen Gestaltung eine bestimmte Veranlassung geben. Auch finden wir daß das Kyrie der Auffassung wie der Aus-

führung nach immer als einer der gewichtigsten und bedeutendsten Sätze behandelt ist.

Das Agnus Dei ist ebenfalls, wie den Worten nach, so in der musikalischen Behandlung, von dem der Messe hauptsächlich dadurch verschieden, daß es nicht mit dona nobis pacem abschließt, sondern mit miserere nobis. Es konnte also auch musikalisch nicht als Einleitung und Vorbereitung auf einen heitern Schluß aufgefaßt werden; es wurde vielmehr in der Regel der Ausdruck des geängsteten Flehens gemildert und in den Schluß ein tieferer Ernst gelegt.

Der eigentliche Kern der Litaneien, die Anrufungen, bietet für die musikalische Behandlung nicht geringe Schwierigkeiten dar. Schon die gehäufte Menge derselben, ohne eine bestimmte Gliederung und Steigerung, weder dem Sinne noch dem Rhythmus nach, ist für die Composition ungünstig, und der größte Theil der Prädicate ist eines bestimmten musikalischen Ausdrucks nicht fähig. Die einzig angemessene Weise der musikalischen Darstellung scheint daher die streng liturgische, welche darauf verzichtet das Einzelne individuell zu gestalten und den typischen Charakter des Formelhaften festhält, welcher den Litaneien schon durch den wiederkehrenden Refrain aufgeprägt ist. Den allgemeinen Ton zu treffen, der das Ganze hält, der Modificationen im Einzelnen und dadurch Abwechslung und Steigerung zuläßt ohne wesentlich verändert zu werden, ist gewiß sehr schwer, wenn die Tradition einmal verlassen ist; indem man aber eine im Detail nuancirte Darstellung unternahm, und für dieselbe fremde, auf einem anderen Gebiet entwickelte Formen anwendete, wurde man zu einer ungleichmäßigen Behandlung hingedrängt, welche hervorhob oder zurücksetzte nach rein formalen Gründen. Das charakteristische Moment des Refrains mußte nothwendig für die Gliederung von großer Bedeutung sein, allein

es verlor meistens seinen ursprünglichen Charakter und wurde theils nur als ein Bindemittel benutzt um die widerstrebenden Elemente unter einer bestimmten Form zusammenzuhalten; theils suchte man mannigfache Nuancirung der Empfindung in die Worte des Refrains zu legen anstatt ihn in seiner stereotypen Wiederkehr als das stetige Element zu betrachten. Dies hat allerdings seinen Grund darin, daß die allgemeinen Bitten ora pro nobis, miserere nobis die verschiedenartigsten Schattirungen des Ausdrucks zulassen, während jene Anrufe der musikalischen Darstellung widerstreben; indessen scheint auch dies dafür zu sprechen, daß diese Texte sich nicht für eine musikalische Behandlung eignen, welche auf detaillirten individuellen Ausdruck ausgeht, zumal wenn dazu das Bestreben kommt in künstlichen Formen Glanz und sinnliche Schönheit zu zeigen. Dies aber war die Richtung jener Zeit, die wir nun auch auf diesem Gebiet wirksam sehen.

Die Marienlitanei (Litaniae Lauretanae) hatte einen im Ganzen mehr heiteren und anmuthigen Charakter. Indem man sich an die Mutter Gottes wandte, sich ihre Erscheinung vergegenwärtigte, trat das in seiner Hohheit und Reinheit doch so liebliche und reizende Bild der gebenedeiten Jungfrau, wie es auch die bildende Kunst verkörpert hat, in lebendiger Schönheit dem andächtigen Beter vor die Seele, und der Charakter einer schwärmerischen Hingebung an das ewig Weibliche, welcher dem Mariencultus überhaupt eigen ist, verläugnet sich auch in der Musik nicht. Darauf wirkten auch nationale Sitten und Traditionen ein und den Ton der Litaneien, welche man in Italien vor den Marienbildern auf der Straße singen hört, der in den Compositionen italiänischer Meister oft stark hindurchklingt, glaubt man auch in manchen Partien der Mozartschen Litaneien noch zu vernehmen.

Die erste Litanei in B-dur (20), im Mai 1771 componirt, ist wie die meisten Compositionen jener Jahre knapp in den Formen, in der ganzen Behandlungsweise tüchtig und sicher; überall frisch zugegriffen und rasch abgemacht. Ein höherer Schwung tritt weder in der Erfindung noch in der Behandlung hervor, wohl aber ein ausgebildeter Sinn für Wohlklang, für Gliederung der Sätze, und die klare Einsicht mit den gegebenen Mitteln unter den gegebenen Verhältnissen das Passende hervorzubringen. Das Kyrie ist nach Art der kurzen Messen in einem einzigen Chorsatz gradedurch componirt, ohne bestimmte Durchführung eines Motivs; die einzelnen kleinen Sätze oder Phrasen werden mit Geschick durch verschiedene Tonarten geführt, bis zum Schluß das erste Motiv wiederkehrt; der Charakter ist im Ganzen lebhaft und nicht ohne Kraft. Der erste Theil der eigentlichen Litanei ist zwischen Solo und Chor getheilt, die Solostimmen, unter welchen der Sopran am meisten hervortritt, wechseln meist mit einander ab, seltener gehen sie — in einfachen Imitationen — zusammen; zweimal treten Tuttisätze dazwischen. Durch das Ganze geht ein leicht ansprechender, anmuthiger Wohlklang, das Melodische ist vorherrschend, die Harmonie einfach ohne dürftig zu sein; es hat einen eigenthümlich populären Charakter in dem oben angedeuteten Sinn[2]. Eine Unterbrechung machen die Worte salus infirmorum, welche vom Chor im ernsten, feierlichen Ton vorgetragen werden, worauf in starkem Gegensatz die Worte auxilium Christianorum in einem raschen kräftigen Chorsatz folgen. Mit der Anrufung Regina

2) Der deutsche Text, welcher diesem Satz in der Cantate II untergelegt ist, hebt den Eindruck der musikalischen Darstellung völlig auf. Diese hat etwas angenehm Behagliches, aber Lebendiges, wie es südlichen Völkern eigen ist, eine Stimmung, mit welcher die Worte dieses Textes im völligen Widerspruch stehen.

angelorum wird wieder in die verlassene Bahn eingelenkt. Es sind jetzt Solostimmen allein, welche bald abwechselnd, bald je zwei zusammen, in einem lebhafteren und heiteren Ton die Himmelskönigin anrufen, die den Glanz ihrer Erscheinung auch auf das Gemüth der zu ihr Betenden fallen läßt. In dem letzten Satz tritt wiederum der Chor ein mit den Worten Agnus Dei qui tollis peccata mundi, welchen die Solostimmen mit der Bitte antworten, bis zum Schluß auch der Chor in das miserere nobis einstimmt. Der Ausdruck ist gefaßt, in mäßiger Bewegung, und mehr ernst als wehmüthig, zum Schluß steigert die Stimmung sich in angemessener Weise[3].

Von ungleich höherer Bedeutung ist die zweite Litanei in D-dur aus dem Jahr 1774, demselben Jahr, in welchem die Messe in F-dur und die Finta giardiniera geschrieben wurden, denen sie durch Ernst und Reife der Conception wie durch Tüchtigkeit und Sorgfalt in der Ausführung würdig zur Seite steht. Das Kyrie ist ein großer, mit vieler Liebe ausgeführter Satz, der aus einem feierlichen Adagio und einem ernst gehaltenen Allegro besteht. Durchgängig sind die Stimmen nicht allein selbständig sondern in strengen contrapunktischen Formen geführt, Haupt- wie Nebenmotive sind festgehalten und durchgeführt in einem bestimmt gegliederten Organismus; auch das Orchester greift selbständig ein, indem es sich nicht begnügt die Singstimmen zu unterstützen, sondern ihm eigenthümliche Figuren theils dem Chor gegenüber

3) Die eigentliche Factur ist, wie in anderen Werken aus jener Zeit, einfach; die Singstimmen sind selten eigentlich contrapunktisch, sondern meistens harmonisch behandelt, aber fließend in der Stimmführung und in der Modulation frei und sicher. Auch die Begleitung ist einfach, und macht selten auch nur durch hervortretende Figuern auf selbständige Bedeutung Anspruch.

durchführt, theils wie mit einer leichten Verzierung den Gesang dadurch hebt. Der Charakter dieses Satzes ist durchaus würdig, der Ausdruck dem Sinne vollkommen angemessen, und zugleich ist über das Ganze eine Milde verbreitet, welche der Stimmung des ganzen Musikstückes entspricht, in welchem es nur den Einleitungssatz bildet. Denn der erste Abschnitt der eigentlichen Litanei hat den für dieselbe charakteristisch gewordenen Ausdruck einer heiteren Zuversicht, man möchte sagen einer gewissen Lebenslust, von welcher auch die andächtige Bitte durchdrungen ist, die sich aber durchgängig mit einer edlen und feinen Mäßigung ausspricht. In der musikalischen Gestaltung ist aber hier der bestimmte Einfluß der Oper nicht zu verkennen, nicht allein in den Passagen, welche zweimal dem Solosopran gegeben sind, dem auch hier die Hauptrolle zugewiesen ist, sondern in der Art wie das Hauptmotiv behandelt und wiederholt wird, in welcher die Analogie der Arie nun klar hervortritt. Allerdings nur die Analogie, denn die Weise, in welcher die anderen Solostimmen, einzeln oder zu zweien dagegen gestellt sind, ist eine durchaus freie. Auch der Chor ist sehr glücklich so verwendet, daß auch bei weiterer Ausführung das Refrainmäßige festgehalten wird. Dem zarten und anmuthigen Charakter des Ganzen gemäß ist auch die Begleitung, obwohl sie durchgehends ganz frei und selbständig und in reicher Abwechslung der Figuren sich bewegt, leicht und durchsichtig gehalten. So hat dieser Satz bei dem schönsten Wohllaut einen Ton zarter Milde und Anmuth und eine glückliche Harmonie, welche ihm in seiner Art eine hohe Vollendung giebt. Nicht minder vollendet durch die Schönheit der Form, aber wahrhaft erhaben im Ausdruck der Empfindung ist das darauf folgende Adagio, in welchem die Worte salus infirmorum, refugium peccatorum, consolatrix afflictorum, auxilium Christianorum zusammenge-

faßt sind. Die Gliederung dieses Satzes, die Abwechslung und Steigerung der einzelnen Abschnitte, der Wechsel zwischen Solo und Chor, die charakteristische sorgfältig gearbeitete Begleitung sind so vortrefflich gegeneinander berechnet und abgewogen, das Ganze ist von einem solchen Ernst und einer Tiefe der Empfindung durchdrungen, daß hier der Schönheit die Größe vermählt erscheint. In dem folgenden Abschnitt Regina angelorum, der wieder den leichteren Ton anschlägt, sind die Chorstellen frisch und lebendig, auch durch wechselnden Ausdruck charakteristisch und durch die technische Behandlung interessant; das Tenorsolo aber, welches zwischen dieselben eingeschaltet ist, hat den Charakter des Opernhaften in Passagen und Melodiebildung nicht weniger als das erste Sopransolo, steht jedoch an Erfindung und Ausdruck demselben nach, so daß durch diese Concession an die Mode der Satz zu dem schwächsten in der Litanei wird. Das Agnus Dei ist zwischen einem Solosopran und dem Chor so vertheilt, daß dem ersten das dreifache Agnus Dei, dem letzten die wiederholte Bitte zugefallen ist. Das erstere ist allerdings durch colorirte Verzierungen und Sprünge in den Intervallen auf virtuosenhaften Vortrag berechnet, und trägt dadurch den Stempel jener Zeit, ist aber nicht ohne Gefühl und Würde; die kurzen Chorstellen sind durch Ausdruck und Arbeit durchaus vorzüglich.

Der sorgsame Fleiß und die liebevolle Hingabe an die Arbeit treten in dieser Litanei nicht allein in den Singstimmen sondern auch im Orchester hervor, dessen Hauptkraft in dem fein ausgearbeiteten Saitenquartett ruht. Allein so wie in diesen eine geschickte Berechnung der instrumentalen Effecte sichtbar wird, so sind auch die Blasinstrumente wirksam angewendet, nicht allein um die Harmonie auszufüllen, sondern auch um selbständig Licht und Schatten zu geben. Diese äuße-

ren Vorzüge erhalten durch die innern einer bedeutenden Erfindung ausgiebiger Motive und charakteristischer Figuren und echter Empfindung ihren wahren Werth, und durch den unnachahmlichen Reiz reifer und harmonischer Schönheit den unverkennbaren Stempel Mozarts.

Es ist sehr zu bedauern daß von einer dritten Litanei in C-dur (24) für vier Singstimmen ohne Begleitung nichts Näheres bekannt geworden ist. Es wäre ungemein interessant zu beobachten, wie Mozart diese Form behandelt habe; die wenigen Anfangstacte, die allein vorliegen, bezeugen eine sehr einfache, durchaus abweichende, Auffassung und Behandlungsweise.

Die Litanei vom hochwürdigen Gut (Litaniae de venerabili altaris sacramento) hat der Natur des Gegenstandes gemäß einen ernsteren Charakter als die Marienlitanei. Die Anrufungen des heiligen Sacraments aber, fast alle dogmatisch abstract und transscendental, geben für die musikalische Darstellung noch weniger bestimmte Anregung als die an die Jungfrau Maria gerichteten, und die sinnliche Vorstellung der Persönlichkeit, welche dort bewußt oder unbewußt den Ton des künstlerischen Vortrags hervorrief, kann hier nicht wirksam werden. Daraus erklärt sich die auf den ersten Blick auffallende Erscheinung, daß hier neben den Sätzen, welche eine feierliche Würde selbst in einer gewissen tiefsinnigen Weise ausdrücken, andere die opernmäßige Weise unverholener aussprechen, als es dort der Fall ist. Der Eindruck des Ganzen war nicht in gleichem Maaße lebendig und künstlerisch anregend, und da das Hinübernehmen opernhafter Formen gestattet schien, behandelte man einen Text der keinen musikalischen Impuls gab als das bloße Substrat kunstgerechter Behandlung. Die zwei Litaneien, welche wir von

Mozart besitzen, sind beide groß angelegte und sorgfältig ausgearbeitete Compositionen[4].

Die erste derselben in B-dur (21), im März 1772 componirt, nachdem Mozart von der zweiten italiänischen Reise zurückgekehrt war, hat durchgängig einen Charakter von frischer Lebendigkeit und Kraft, der Ton aber welchen sie anschlägt ist unverkennbar der der großen heroischen Oper, gehoben und geadelt durch den tieferen Ernst der Empfindung; nur in einzelnen Momenten erhebt sie sich zu einer Würde und Feierlichkeit, welche sie jenem Gebiet vollständig entrückt. Schon im Kyrie offenbart sich dieser Charakter. Es wird, wie dies auch in Messen wohl vorkommt, durch einen Instrumentalsatz eingeleitet, in welchem das spätere Hauptmotiv angekündigt wird; der Chor setzt mit einem kurzen feierlichen Adagio ein, und nimmt dann im Allegro molto jenes Motiv auf. Die Anlage dieses Satzes, — es wird diesem mehrmals wiederholten Thema ein zweites scharf contrastirendes (im Sopransolo) entgegengestellt, das an der gehörigen Stelle ebenfalls wiederholt wird — entspricht der in der Oper, in Gesangssachen wie in der Ouverture, üblichen Constructionsweise, auch die Formation dieser Motive, die rau-

4) Es ist von großem Interesse Mich. Haydns Litaniae de venerabili sacramento in G moll (Leipzig, Breitkopf und Härtel), welche um dieselbe Zeit und unter denselben Verhältnissen wie die Mozartschen geschrieben sind, mit diesen zu vergleichen. Es ist ein vortreffliches Werk, das in seiner Anlage und Ausführung den durchgebildeten Meister bewährt. Wenn es im Ganzen weniger blühend, weniger weich und anmuthig, in mancher Hinsicht ernster erscheint als die Mozartschen, so zeigt dies die Verschiedenheit in der künstlerischen Natur der beiden Meister; die allgemeine Auffassung ist nicht wesentlich unterschieden, der Einfluß der Oper auch bei Mich. Haydn unverkennbar. Wenn er geringer erscheint als bei Mozart, so liegt das hauptsächlich in anders gearteter Productionskraft, nicht in der ästhetischen Auffassung.

schende Begleitung des Orchesters haben denselben Zuschnitt; nur ist wie bemerkt der Ton ernster, gehaltener als man ihn in der Oper gewohnt war. Der erste Satz in der eigentlichen Litanei Panis vivus ist dagegen eine Sopranarie, welche nach ihrer ganzen Anlage, nach der Bildung und Gliederung der Motive, nach den Passagen und der leichten Begleitung in einer Opera seria Platz finden könnte und auch im Ton nicht einmal erheblich abstechen würde; womit denn auch gesagt ist, daß die Erfindung sich nicht eben über das Gewöhnliche erhebt, der Ausdruck aber mit den Worten oft nicht wenig contrastirt; wie denn die Hauptpassagen auf das Wort miserere gelegt sind[5]. Ungleich bedeutender ist der dann folgende Chor Verbum caro factum, von ernstem feierlichem Ausdruck, interessant durch seine Modulation und eine charakteristische Violinfigur. Er dient — wie gewöhnlich die kürzeren Adagiosätze für die musikalische Structur verwendet werden — als Einleitung für den folgenden lebhaft bewegten Satz Hostia sancta. In diesem treten alle vier Solostimmen auf. Die Weise, in welcher das Hauptmotiv, verschieden modificirt, von ihnen nach einander vorgetragen wird, bis sie dann in angemessener Steigerung einander näher treten und sich vereinigen, ist wiederum der Gliederung der Ensemblesätze in Opern nahe verwandt; die Behandlung ist hier freier als es damals in der Oper üblich war, die einzelnen Sätze sind nicht so breit ausgesponnen und deshalb frischer. Sehr geschickt tritt auch der Chor zweimal mit kurzen aber durch Rhythmus und Harmonie gewichtigen Sätzen in gehaltenen Noten dazwischen, und bringt nicht allein Abwechslung hinein sondern verleiht dem Ganzen Haltung und Würde, die auch den Solostellen, obgleich dort gefälliger Wohllaut vorherrscht, kei-

5) Dies findet sich ebenso auch bei Mich. Haydn und Anderen.

neswegs abgehen. Eine neue Steigerung tritt ein bei dem Wort tremendum, das dreimal vom Chor im Adagio wiederholt wird, in welchem die tiefe Ehrfurcht schön ausgedrückt ist. Wenn dann aber die Worte ac vivificum sacramentum in einem kurzen lebhaften Satz sich anschließen, so ist das wohl nur die Folge eines Bestrebens zu charakterisiren, das sich lediglich an den Gegensatz hält, der in den Wörtern tremendum und vivificum liegt, und daher auch nur eine äußerliche Charakteristik erreicht. Der folgende Satz Panis omnipotentia verbi caro factus ist wieder eine Tenorarie von angenehmem Ausdruck, die aber, auch wenn sie mit Passagen weniger reich ausgestattet wäre, doch ihrem ganzen Zuschnitt nach der Oper angehören würde. Ein kurzes Adagio in B-moll Viaticum in domino morientium bereitet durch ernste Harmonien auf eine von der vorhergehenden verschiedene Richtung der musikalischen Behandlung vor[6]. Es war nämlich Sitte geworden die Worte pignus futurae gloriae zur Grundlage eines ausgeführten contrapunktischen Satzes zu machen, und Mozart war nicht der Art sich solchem Ansinnen zu entziehen. Das Thema, mit welchem die Bässe beginnen, denen die Blasinstrumente mit einer Figur antworten, welche auch später mehrfach benutzt wird, tritt mit großer Bestimmtheit und Kraft auf, wie sie einer frohen Zuversicht geziemen, und wird dann in einer langen Fuge gründlich verarbeitet[7]. Diese ist insofern einfach angelegt,

6) Dieser Satz ist von Mozart zweimal componirt. Anlage und Behandlung ist beidemal dieselbe, allein er schloß anfangs in B-dur. Da nun die folgende Fuge auch in B-dur ist, und das Thema die Tonart mit einer gewissen Hartnäckigkeit anschlägt, zog Mozart es vor, die Einleitung in F-dur zu schließen, und um den Schluß auf der Dominante entschieden auszuprägen, wiederholte er ihn in etwas modificirter Weise und gab dadurch zugleich sehr zweckmäßig der Einleitung eine größere Breite.

7) Sie war ursprünglich noch länger als sie in der Cantate I gedruckt

als nur das eine Thema, auch dieses fast immer unverkürzt und unverändert durchgeführt wird, allein es ist bei großer Klarheit eine solche Mannigfaltigkeit namentlich in der Modulation, eine solche Steigerung, an der auch das Orchester besonders in den Blasinstrumenten sich betheiligt, dabei ein so frischer und voller Klang, daß, wenn man auch diese Fuge nur als eine Schularbeit schätzen wollte, Niemand bezweifeln wird daß der funfzehnjährige Jüngling sich durch dieselbe das Maturitätszeugniß geschrieben habe. Allein so gewiß derselben ein höherer und selbständiger Werth zukommt, so läßt sich doch das nicht leugnen, daß sie aus dem Charakter der übrigen Sätze der Litanei heraustritt: ein Uebelstand, der freilich durch ein Herkommen gerechtfertigt schien, welches an dieser Stelle ausschließlich contrapunktisches Verdienst anerkannte. Das Agnus Dei kehrt wieder zu dem früheren Stil zurück, es ist ein Sopransolo im concertirenden Geschmack, mit Passagen und anderen Gesangskünsten verziert, wie man sie derzeit im Adagio liebte; allein dessen ungeachtet wahr und einfach empfunden und anmuthig schön[8]. Der Chor

---

vorliegt; Mozart hat aber selbst an drei Stellen (S. 21 Tact 11; S. 23 Tact 11; S. 24 Tact 10) Kürzungen und soweit es dadurch nöthig wurde, Aenderungen vorgenommen. Spuren seiner bessernden Hand sind auch im Kyrie einigemal sichtbar; das anfangs Geschriebene ist sorgfältig ausradirt und mit dunklerer Dinte die Correcturen eingetragen.

8) Mitten im Solo, beim zweiten Agnus Dei, hat Mozart die Singstimme im Tenorschlüssel geschrieben, wie es scheint nur aus Zerstreutheit, da die ersten und letzten Tacte auch dieses Abschnittes im Sopranschlüssel stehen; auch hat der Vater sorglich die ganze Stelle auf einem leer gebliebenen System in den Sopranschlüssel umgeschrieben. Zu Anfang des ganzen Satzes hat derselbe darüber geschrieben: „Das Solo vom Agnus Dei wird für Hrn. Meißner in die Baßstimme hinein geschrieben.“ Von dem schon S. 428 erwähnten Jos. Meißner heißt es in der Nachricht vom Jahr 1757 (Marpurg krit. Beitr. III S. 190 f.), er sei ein trefflicher Sän-

nimmt beim drittenmal das Agnus Dei auf, und schließt, indem die Grundmotive des Solo, in passender Weise vereinfacht und abgeändert, angewendet werden, in milder Ruhe ab[9].

Die zweite Litanei in Es dur, im März 1776 componirt, ebenfalls ein sorgfältig ausgeführtes Musikstück, zeigt dieselbe

---

ger. „Seine Stimme hat etwas ganz außerordentlich Angenehmes und er kann mit derselben die Höhe eines guten Tenors und die Tiefe eines Kammerbasses ohne allen Zwang mit schöner Gleichheit erreichen. Er ist sonderlich in dem Pathetischen stark und die Passagen, die einen einfältigen Vortrag erfordern, weiß er unverbesserlich vorzutragen, denn sie sind ihm natürlich." Wolfgang, der seinem Vater eine Charakteristik Raffs giebt, lobt besonders dessen Andantino und fährt fort (12. Juni 1778): „Seine Stimme ist schön und sehr angenehm. Wenn ich so die Augen zumache wenn ich ihn höre, so finde ich an ihm viel Gleiches mit dem Meißner, nur daß mir Raffs Stimme noch angenehmer vorkommt. Meißner hat wie Sie wissen die üble Gewohnheit daß er oft mit Fleiß mit der Stimme zittert, ganze Viertel, ja oft Achtel im Aushalten der Note marquirt, und das habe ich an ihm nie leiden können, — das ist auch wirklich abscheulich, das ist völlig ganz wider die Natur zu singen. Die Menschenstimme zittert schon selbst, aber so, in einem solchen Grade daß es schön ist — das ist die Natur der Stimme. Man macht ihrs auch nicht allein auf den Blasinstrumenten, sondern auch auf den Geigeninstrumenten nach, ja sogar auf den Claviere — sobald man aber über die Schranke geht, so ist es nicht mehr schön, weil es wider die Natur ist; da kömmt mirs just vor wie auf der Orgl wenn der Blasbalg stoßt. Nun das hat der Raff nicht, das kann er auch nicht leiden. Was aber das rechte Cantabile anbelangt, so gefällt mir der Meißner (obwohl er mir auch nicht ganz gefällt, denn er macht mir auch zu viel) — aber doch besser als der Raff. Was aber die bravura, die Passagen und Rouladen betrifft, da ist der Raff Meister."

9) Daß Mozart auf die Vollendung dieser tüchtigen Arbeit, die einem funfzehnjährigen Jüngling alle Ehre macht, einen gewissen Werth legte, zeigt daß er ans Ende seiner Partitur schrieb Finis l. O. D. G. Aehnliches erinnere ich mich nur bei einer Symphonie (Beil. X, 9) gefunden zu haben; bei anderen Componisten ist es gewöhnlich, J. Haydn schrieb zu Anfang jeder Composition In nomine Domini, J. S. Bach I. C. S., Mendelssohn H. d. m.

Anlage in der Anordnung der einzelnen Theile und dieselbe opernmäßige Behandlung bestimmter Stücke, die aber hier noch schärfer abstechen, weil im Ganzen dem Charakter der Reife, welcher in diesem Werk sowohl in Hinsicht auf die Erfindung und Durcharbeitung als auf den die mildruhigen wie die großartigen Sätze durchdringenden Ernst ausgeprägt ist, der angeheftete Flitterputz noch weniger zupaßt. Das Kyrie hat nicht die sonst wohl vorkommende etwas unruhige Lebhaftigkeit, sondern den innigen Ausdruck einer milden Ruhe, der durch die mäßig bewegten Figuren der Begleitung gehoben, aber nicht im Geringsten gestört wird. Die Anlage und Durchführung ist einfach, Solo und Chor wechseln miteinander ab; das Hauptmotiv kehrt zum Schluß wieder, dazwischen sind wie in einem mittleren Theil, kleinere einander entsprechende Motive gruppirt; besonders ist das miserere in verschiedener Nuancirung schön ausgedrückt. Nach diesem harmonischen Ausdruck einer gesammelten, ruhigen Stimmung überrascht es die Worte panis vivus in einer Tenorarie wiedergegeben zu finden, die vollkommen den Stil der Opernarie hat. Sie ist breit angelegt und ausgeführt, mit langen Ritornellen, Passagen und Allem versehen, was zu einer eigentlichen Bravurarie gehört, und hat im Ausdruck die Mischung von heroischer Würde und Lebhaftigkeit, welche diese Arien in der Opera seria charakterisiren. Durch die Behandlungsweise wird man auffallend an den Rè pastore erinnert. Auch hier zeigt sich in den einzelnen Motiven sowohl der Singstimme als der Begleitung, in der Modulation und überhaupt in der ganzen Gestaltung die größere Intensivität der Erfindung, die reifere Durchbildung, das feine Gefühl für Schönheit und Ebenmaaß, aber durch die Form auch da gebunden, wo die Normen derselben nicht aus den Gesetzen der Kunst sondern willkührlich bestimmt waren, welche ein

hervorragendes Genie durch die Fülle seiner Erfindung und Kunst wohl schmücken und heben aber nicht eigentlich erfüllen und beleben kann. Dies bewährt sich in den folgenden Sätzen, in welchen, obgleich der Text nur an wenigen Stellen zu einem bestimmten musikalischen Ausdruck auffordert, eine vortreffliche Gliederung der größeren Abschnitte gegen einander und der einzelnen Motive innerhalb derselben den Meister ebenso bekundet, als der wahre und schöne Ausdruck der Empfindungen an sich und das Maaßhalten und Abwägen, um bei wirksamer Schattirung und Steigerung die Einheit des Tons festzuhalten. Die Worte verbum caro factum sind als eine feierliche Einleitung gehalten und von der schönsten Wirkung; ganz vortrefflich ist die Behandlung des miserere, welches zuerst im Gegensatz gegen die feierliche Anrufung in tiefer Lage, ohne Begleitung, wie aus gepreßter Brust gemurmelt wird, dann zu einem Angstschrei sich steigert und allmählich sich senkt und in sich selbst zurücksinkt. Auf diesem dunkeln Grunde hebt sich der folgende Satz Hostia sancta, seinem allgemeinen Charakter nach dem Kyrie entsprechend, mild und tröstlich. Solo und Chor wechseln ab; die Weise, wie sie einander entgegengestellt sind, wie die Motive der Solostimmen wechselud wiederkehren, mit einander verbunden werden, die Gliederung des ganzen Satzes, der Wohllaut und die Harmonie im Wiedergeben der einmal angeschlagenen Stimmung sind vortrefflich. Der vorher schon berührte Ton des feierlich Erhabenen tritt, um vieles gesteigert, von Neuem im Tremendum ac vivificum sacramentum ein. Hier zeigt sich ein Fortschritt gegen die frühere Litanei schon darin daß die Worte tremendum und vivificum nicht einer äußerlichen Charakteristik wegen von einander getrennt und selbständig behandelt werden; vielmehr sind noch die Worte panis omnipotentia verbi caro factus, incruentum sacri-

ficium, cibus et conviva hinzugenommen und in einem zusammenhängenden, fest gegliederten Satz dargestellt. Die Bedeutung des Hauptmotivs verlangte um in einer der intensiven Kraft desselben entsprechenden Weise ausgeführt zu werden eine breitere Grundlage; die Wirkung dieses Satzes durch die Kraft der harmonischen Führung in stark ausgesprochenen aber wohlmotivirten Gegensätzen, die auch durch die bedeutende und instrumental charakteristische Begleitung[10] herausgehoben werden, ist großartig und tief ergreifend. Dieser mächtige Satz schließt in sich sowohl der Form als der Stimmung nach vollständig ab. Der folgende Dulcissimum convivium, ein Sopransolo, nähert sich in Auffassung und Form wieder dem Opernhaften. Es ist, obgleich es an Passagen nicht fehlt, doch keine große Bravurarie, wie die erste, sondern der Cavatine näherstehend, und im Ton und Ausdruck auch mehr zart und weich, dadurch also dem Kyrie und den ähnlichen Sätzen verwandter; immer aber bleibt die ganze Haltung hinter dem Ernst der Hauptsätze zurück, die bestimmte Form giebt auch den einzelnen Motiven einen weniger freien Charakter: Schwächen, welche durch die anmuthige und saubere Behandlungsweise nicht ausgeglichen werden können[11]. Mit dem tiefsten Ernst und in höchst eigenthümlicher Behandlung tritt dann das Viaticum in domino mo—

10) Den Saiteninstrumenten, welche eine mächtige Figur durchführen, stehen die Blasinstrumente in ungewöhnlicher Stärke gegenüber. Mit den Oboen und Hörnern sind noch die Fagotts vereinigt, und auch die Posaunen verstärken dabei nicht bloß die Singstimmen, sondern greifen selbständig ein.

11) Auch die Begleitung ist sorgfältig behandelt, und die Blasinstrumente — Flöten, Hörner und Fagotts — sind in einer Weise zusammengestellt und selbständig eingreifend, die der später üblichen Instrumentation bereits vorgreift.

rientium ein. Die sämmtlichen Sopranstimmen tragen eine dem Choralton entnommene Melodie[12] als Cantus firmus vor, dessen Kraft und Würde durch eine volle und eigenthümlich gefärbte Orchesterbegleitung [13] außerordentlich gehoben wird, so daß das Ganze eine ebenso überraschende als würdige Wirkung macht. Auf ihn folgt, ohne unmittelbar dadurch eingeleitet zu sein, das Pignus futurae gloriae in einem contrapunktischen Satz, der, obwohl nicht so lang wie die Fuge in der B-dur Litanei, doch auch von beträchtlicher Ausdehnung und in seiner Anlage und Bearbeitung viel complicirter ist[14]. Auch scheint es mir als merke man diesem Satz mehr als anderen contrapunktischen Stücken Mozarts die Arbeit an, und als ob die Singstimmen weniger als solche und manchmal nur als die abstracten Träger der contrapunktischen Ausführung behandelt seien. Das Agnus Dei ist ein Sopransolo, wie wir es schon kennen; doch ist hier der Cha-

---

12) Die Melodie ist, wie mich mein College Heimsoeth belehrt, die des Hymnus vom heil. Altarsacrament:

Pange lingua gloriosi
corporis mysterium
sanguinisque pretiosi,
quem in mundi pretium
fructus ventris generosi
rex effudit gentium

nach römischer Singweise, wie sie sich in einem Antiphonarium Romano-Servitanum (Prag 1754) verzeichnet findet.

13) Die Blasinstrumente — Oboen, Hörner, Fagotts und Posaunen — und zwei gedämpfte Bratschen geben die Harmonie in vollen Accorden an, die Geigen pizzicato bewegen sich mit einer Achtelfigur meistens in gebrochenen Accorden, die Bässe spielen pizzicato und werden von der Orgel unterstützt.

14) Das Hauptthema von 6 Tacten begreift die Worte pignus futurae gloriae miserere nobis, allein im dritten Tacte treten mit den Worten miserere nobis die drei anderen Stimmen dazu:

rakter einer weichen Anmuth vorherrschend, welchen nicht allein die Passagen der Singstimmen, sondern die concertirende

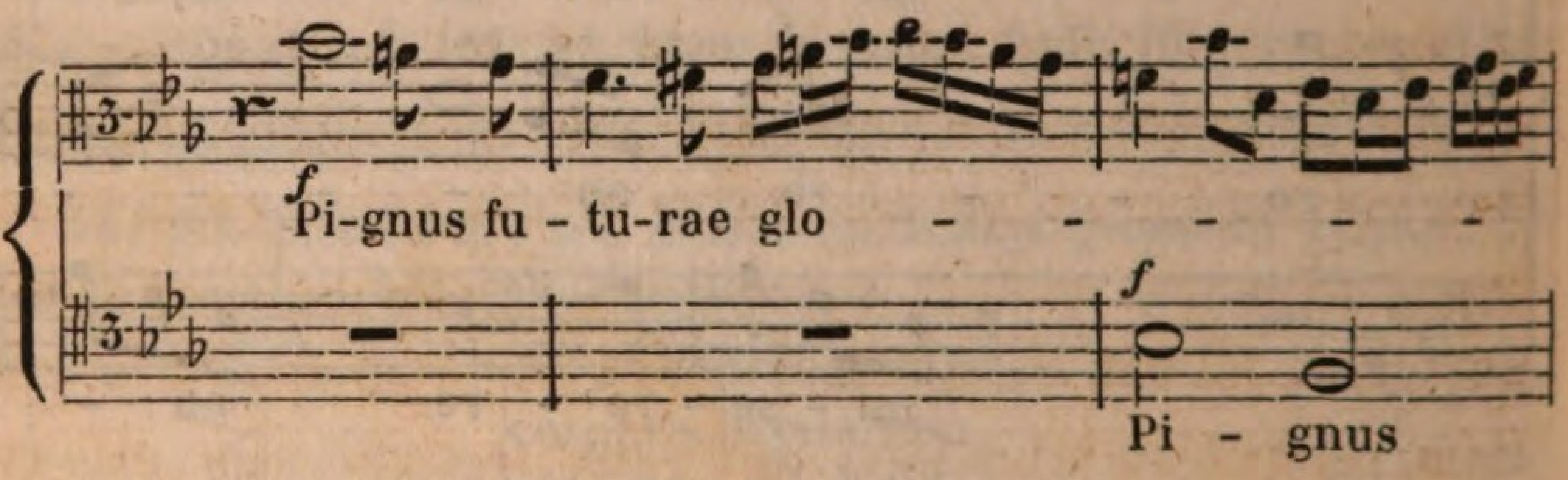


die Motive derselben werden dann bei der Durchführung des Hauptthemas auf verschiedene Weise verarbeitet. Nach der ersten Durchführung tritt ein zweites selbständiges Thema ein

Behandlung der begleitenden Instrumente noch mehr ins Zierliche spielen[15]. Dieser Satz hat daher mehr Verwandtschaft mit manchen Sätzen der späteren Mozartschen Opern; denn von der charakteristischen Weise der eigentlichen Opera seria hat er gar nichts mehr an sich. Zum Schluß nimmt der Chor wiederum das Hauptmotiv des Kyrie auf, aus welchem ein einfacher Schluß herausgearbeitet wird, der auch der Stimmung nach das Ganze angemessen abschließt[16].

24.

Unter den kleineren Kirchenstücken erwähne ich zunächst das Regina Coeli. In zwei Compositionen desselben aus den Jahren 1771 und 1772 (28. 29) finden wir eine ganz über-





das dann mit der früheren vollständig durchgearbeitet wird.

15) Flöte, Oboe und Violoncell sind als Soloinstrumente und auch in Passagen mit der Singstimme concertirend eingeführt.

16) Diese Wiederaufnahme des Kyrie findet sich auch in der Litanei von Mich. Haydn; auch in den Messen ist es nicht ungewöhnlich, daß das Dona mit dem Motiv des Kyrie schließt, z. B. Messe 16.

einstimmende Anlage und Behandlung. Die erste Zeile ist zu einem lebhaften Chorsatz verwendet, welchem der Refrain des überall eingeschalteten Alleluja Abwechslung giebt; die zweite ist in einem Satz von mäßiger Bewegung dargestellt, in welchem ein Sopransolo mit dem Chor abwechselt. Das ora pro nobis ist ein Adagio für den Solosopran, der in dem rasch bewegten Schlußsatz mit dem Chor das Alleluja anstimmt. Der Charakter des Ganzen ist, wie es die Texteswortе an die Hand geben, lebhaft und heiter, fast fröhlich. Der Ausdruck einer solchen Stimmung neigte sich bei der damals herrschenden Richtung fast regelmäßig dem Glänzenden und Rauschenden zu und entlehnte seine Färbung von der Oper. Dies tritt vor Allem in der Behandlung der Solostimmen hervor, die sowohl in dem lebhaften als in dem langsamen Satz auf Virtuosität berechnet ist, allerdings auch in manchen Wendungen und Figuren opernhaft wird, obgleich die bestimmt ausgebildeten Formen der Oper hier keine Anwendung finden konnten. Auch brachte schon die Anwendung des Chors größere Freiheit und Reichhaltigkeit mit sich, und grade in den Chorstellen spricht sich auch die Natur des Componisten unbefangener und sicherer aus. Die frühere Composition in C-dur hat noch mehr von dem specifischen Charakter der Opera seria — der erste Chor ist in dieser Beziehung dem aus der großen B-dur Litanei verwandt —; die spätere in B-dur ist freier, namentlich sind die Stimmen, wenn gleich eigentlich contrapunktische Durchführung nirgend beabsichtigt wird, durchgängig selbständiger und lebendiger geführt, was auch von der Begleitung gilt. Uebrigens ist es erklärlich, daß die lebendige Heiterkeit, welche man hier verstattete, dem jugendlichen Sinn besonders zusagte, so daß namentlich die letzten Sätze recht frisch und belebt sind.

Weniger ausführlich angelegt ist ein drittes Regina Coeli

in C-dur (30) das für Chor allein gesetzt ist. Die oben bezeichneten Abschnitte sind auch hier kenntlich; allein da die Gliederung des Satzes nach den musikalischen Motiven fünftheilig ist, indem die beiden ersten Perioden nach der dritten wiederholt werden, so reicht der viertheilige Text nicht aus; es ist daher das sonst nur als Refrain auftretende Alleluja auch da als Text benutzt, wo die erste Periode wiederholt werden mußte[1]. Das Charakteristische erhält diese Composition durch die rauschende Sextolenfigur, welche in einer fast unausgesetzten Bewegung unter die Saiteninstrumente vertheilt ist; dabei sind die drei verschiedenen Motive besonders in den Singstimmen, die selbständig ihren Gang gehen, bestimmt charakterisirt. Die Leichtigkeit und Sicherheit, mit welcher der Satz hingeschrieben ist, läßt auf eine nicht zu frühe Entstehungszeit desselben schließen.

Der Unterschied in der Behandlungsweise, jenachdem eine Composition für eine Solostimme oder für den Chor bestimmt ist, zeigt sich auch in anderen für die Kirche bestimmten Sätzen. So ist die im Januar 1773 in Mailand für einen Solosopran componirte Motette Exultate, jubilate, o vos animae beatae (39) nach Art einer großen dramatischen Scene angelegt und in diesem Stil gehalten. Sie beginnt mit einem lang ausgeführten Allegro im Charakter einer seriosen Bravurarie mit Passagen, Trillern, Cadenz und allem Zubehör. Auf dieses folgt ein kurzes Recitativ und dann ein langsamer Satz in Dreivierteltact, der ungewöhnlich lang, im Ganzen aber einfach gehalten ist. Statt der Wiederholung des ersten Satzes tritt mit dem Alleluja ein

1) Nach einer Notiz von Al. Fuchs wäre diese Composition ursprünglich auf einen anderen Text gemacht gewesen; etwas Bestimmteres habe ich nicht ausfindig gemacht.

lebhafter Satz (2/4) ein, der glänzend und heiter seinem Charakter nach den Schlußsätzen des Regina Coeli zu vergleichen ist[2].

Die kleineren Sätze für Chor sind bald einfach harmonisch bald freier oder strenger contrapunktisch gearbeitet. Zu jenen gehört das De Profundis, in welchem die Worte des Psalms 129 [130] und der angehängten Doxologie grade durchcomponirt sind, mit wenig mehr rhythmischer Bewegung als die Declamation der Textesworte verlangt, und in sehr einfachen Harmonienfolgen, so daß man fast erstaunt, daß mit so geringfügigen Mitteln ein ganz bestimmt gegliedertes Kunstwerk hergestellt ist, das zwar nicht von tief ergreifender Wirkung ist, aber eine still ernste Stimmung auf ansprechende Weise ausdrückt[3].

Lebhafter und bewegter ihrem Ausdruck nach und durch die freiere Stimmführung sind die beiden, der Handschrift nach in sehr frühe Zeit gehörigen Sätze Benedictus sit Deus und Jubilate Deo in C-dur (38)[4]. Eine eigentlich thematische Verarbeitung findet zwar nicht Statt, aber die Stimmen bewegen sich frei und selbständig und geben den Sätzen eine frische Lebendigkeit. Der zweite Satz hat dadurch einen

---

2) Auch die beiden Motetten Introibo (40) und Quaere superna (40a) sind Arien in Cavatinenform, also in einem Satz von mäßiger Bewegung, in gehaltener Stimmung, aber auch mit Passagen verziert. Der Erfindung nach sind diese Stücke alle nicht bedeutend, aber gewandt gearbeitet.

3) Nach den in Andrés handschriftlichem Catalog mitgetheilten Anfangstacten eines Iustum deduxit Dominus (34) und Adoramus (35) für vier Singstimmen und Orgel möchte man schließen daß sie in ähnlicher, einfacher Weise gehalten seien.

4) Sie sind beide selbständig und abgeschlossen und es ist nicht deutlich zu erkennen, ob sie bestimmt waren zusammen oder einzeln aufgeführt zu werden.

eigenthümlichen Charakter, daß als zweites Motiv ein Choralton (der achte Psalmton) eingeführt wird



welchen die vier Chorstimmen einzeln nach einander zu einer figurirten Begleitung des Orchesters vortragen, worauf der volle Chor jedesmal mit einem lebhaften jubilate antwortet[5].

Ungleich bedeutender in Anlage und Ausführung und zugleich durch die unlängst bekannt gewordene Entstehungsgeschichte von eigenthümlichem Interesse ist das Offertorium zum Feste Johannis des Täufers (41). Prof. Schafhäutl berichtet nach der Erzählung des Hofkapellorganisten Max Keller in Altötting, daß Mozart als Knabe in dem Benedictinerkloster Seeon häufig zum Besuch gewesen[6] und einem Herrn von Haasy, im Kloster Pater Johannes genannt, sehr zugethan gewesen sei. Sobald er ins Kloster kam, sprang er auf seinen Freund zu, kletterte an ihm empor, streichelte ihm die Wangen und sang dazu

---

5) Als Mozart 1777 auf der Reise war, schrieb ihm sein Vater (4. Oct. 1777): „Ich schließe hier die Choraltöne bey, die dir vielleicht da oder dort nützlich und vielleicht gar nothwendig seyn können; man muß Alles wissen."

6) Schafhäutl berichtet auch, daß als Mozart aus Paris zurückgekehrt war, eine zufällige Bemerkung des Prälaten über Tisch, daß es an Offertorien für das Benedictusfest fehle, den Knaben veranlaßte im ersten freien Augenblick aus dem Speisesaal zu treten und — auf die noch vorhandene Fensterbrüstung zur rechten Hand, der Thüre gegenüber gelehnt — mit Bleistift das Offertorium in C-dur mit Arie und Chor auf das Fest des heil. Benedictus zu feiern; welches mir leider unbekannt geblieben ist.



Diese Scene erregte große Heiterkeit und er wurde damit und mit seiner Melodie weidlich geneckt. Als das Namensfest des Paters Johannes herannahete, schickte ihm Mozart das Offertorium als Angebinde. Dasselbe beginnt in freudiger Regsamkeit mit den Worten[7] inter natos mulierum non surrexit maior, dann tritt mit den Worten Ioanne Baptista die obige Melodie ein. Aber auch abgesehen von diesem liebenswürdigen Zuge eines kindlichen Gemüthes ist das Offertorium ein schönes Musikstück. Den mit natürlich freier Bewegung der Stimmen lebhaft ausgeführten Satz, durch welchen die schmeichelnde Melodie sich hindurchzieht, unterbricht zweimal mit den Worten ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi[8] eine einfache, ernst und ruhig gehaltene Stelle, die sich aufs Schönste heraushebt. Durch das Alleluja, womit der Satz endigt, klingt auch zum Schluß wieder der freundliche Gruß hindurch.

Verwandt durch die Einfachheit in der Anlage und Behandlung, aber im Ausdruck ruhiger und milder sind die beiden Sätze Sancta Maria mater Dei (45), im September 1777 componirt, und Alma redemptoris mater (44), das nach der Reife, welche sich darin offenbart, wahrscheinlich nicht viel früher zu setzen ist. In beiden ist eine ernste, etwas weiche Stimmung sehr schön ausgesprochen und festgehalten; die leisen Nuancen und Schattirungen, welche dieselbe beleben, verrathen den Meister welcher auch durch leise Schwingungen das Gemüth in eine harmonische Bewegung

7) Evang. Matth. 11, 11.
8) Evang. Joh. 1, 29.

zu setzen und im Genuß des Schönen volle Befriedigung zu verleihen weiß. Nicht minder zeigt die Einfachheit der Mittel, welche er anwendet, die Sicherheit, mit welcher am rechten Fleck das Richtige geschieht, den bewußten Künstler; und manche harmonische Wendungen, kleine reizende Motive in der Begleitung würden genügen um Mozarts Individualität mit Sicherheit erkennen zu lassen.

Das Te Deum (33) ist in seinen ersten Sätzen manchen der kurzen Messen ähnlich; der Text ist grade durchcomponirt, ohne ein Thema durchzuführen und ohne bestimmte Figuren festzuhalten. Der wesentliche Charakter ist modulatorisch, der Zusammenhang beruht auf der Führung der Harmonie und der Verbindung harmonischer Gruppen, die Singstimmen sind ohne eine hervortretend melodiöse Eigenthümlichkeit mehr als die Träger der Harmonien behandelt. Nur der Schluß tritt aus dieser Weise heraus, indem die Worte in te Domine speravi, non confundar in aeternum zu einer regelmäßigen, aber nicht allzulangen Fuge verarbeitet sind, welche in einen kräftigen, harmonisch wirksamen Schluß ausgeht.

Durchaus contrapunktisch gearbeitet ist die Motette Misericordias Domini (43), die sicherlich eben dieselbe ist, welche von Mozart in München im Jahr 1775 als ein Probestück dieser Kunst componirt wurde[9], und vom Padre Martini das Zeugniß erhielt, daß er in ihr Alles finde was die moderne Musik verlange, gute Harmonie, reiche Modulation, mäßige Bewegung in den Violinen, natürliche und gute Stimmführung (Beil. VI, 3). Mozart hat den Satz misericordias Domini cantabo in aeternum[10] getheilt. Die ersten Worte

9) Das Offertorium in Contrapunkt in D minor, welches Mozart in einem Brief (20. Nov. 1777) erwähnt, ist gewiß eben dieses.

10) Psalm 88 [89], 1.

misericordias Domini werden in langsamen Noten vorgetragen, die zweite Hälfte in einem bewegten fugirten Satz, ohne daß das Tempo (Moderato) wechselt. Beide treten abwechselnd ein und werden eigenthümlich ausgeführt, der erste Satz besonders, indem er in lang gehaltenen Noten der Singstimmen als Orgelpunkt auftritt gegen eine Figur der Geigen, was zu sehr frappanten harmonischen Wendungen und Uebergängen führt. Die contrapunktische Bearbeitung des zweiten Theiles ist kunstvoll und reich; außer dem Hauptthema des fugirten Satzes treten zwei andere aus demselben abgeleitete auf, die theils selbständig, theils mit dem Hauptthema und untereinander, auch in der Umkehrung, combinirt, verarbeitet werden; auch die Zwischensätze sind streng contrapunktisch gehalten. Ueber die Tüchtigkeit der contrapunktischen Arbeit ist das Urtheil wohl einig[11]; wenn Oulibicheff[12] den künstlerischen Werth der ganzen Composition

11) Das Thema ist nach Stadlers Angabe (Vertheidigung der Echtheit des Mozartschen Requiem S. 10) von Eberlin entlehnt und von Mozart in eigenthümlicher Weise bearbeitet. Eine Analyse ist A. M. Z. X S. 43 ff. gegeben. Aus der meisterhaften Technik und dem ernsten Ausdruck tiefen Gefühls wird dort gefolgert daß es eine Arbeit aus Mozarts spätester, bester Zeit sei. Allein wir haben gesehen daß in Kirchencompositionen der Zeit, welcher ich dies Werk zuschreibe (Beil. VIII, 43), dieselbe Richtung sich offenbart und diese innere Uebereinstimmung entscheidet nicht zum Wenigsten für die Zeitbestimmung. Wenn in einer späteren Anzeige (A. M. Z. XIII S. 315) dieser großartige Chor, ebenso wie Davide penitente, eine der wichtigsten Vorarbeiten und tiefen Studien des Componisten des Requiem für den erhabensten und reinsten Kirchenstil genannt und auch nachher als ein Studium bezeichnet wird; so ist dies natürlich nicht in dem Sinne einer mit Bewußtsein für einen bestimmten Zweck unternommenen Vorarbeit zu verstehen.

12) Oulibicheff II p. 333 (II S. 409 d. Ueb.): Pour rompre la monotonie que des paroles tant de fois répétées, sur le même sujet devaient introduire dans un morceau de 160 mesures, d'un mou-

vielleicht überschätzt, so ist dagegen Thibauts eben so sehr gegen Mozart als den in den Vordergrund geschobenen deutschen Text gerichtete Kritik in ihrem wesentlichen Punkt ungerecht[13]. Zugestanden wird ohne Bedenken daß die Zerlegung der grammatisch und logisch eng verbundenen Worte in zwei musikalisch scharf geschiedene und durch die Weise der Verarbeitung einander noch bestimmter gegenüber gestellte Perioden nicht mit den Gesetzen übereinstimmt, nach welchen der Gedanke durch die Sprache ausgedrückt wird. Allein da durch die musikalische Behandlung des in Worte gefaßten

---

vement grave, le compositeur avait les ressources inépuisables de la modulation et de l'analyse contrapontique. Il les employa avec la science de Bach, avec la gravité onctueuse des maîtres catholiques du XVII^{me} siècle, avec le sentiment profond et le goût qui n'appartenaient qu'à Mozart.

13) Thibaut über Reinheit der Tonkunst S. 109 f.: „Der ärgste Possen ist Mozart bei seinem, nach einer gewissen Regel sehr methodisch gesetzten Misericordias Domini gespielt. Der Text besteht, wenn man so will, aus zwei kurzen Sätzen: misericordias Domini (die Barmherzigkeit des Herrn) cantabo in aeternum (will ich singen in Ewigkeit), im Grunde aber nur aus einem Satz. Denn entweder nimmt man das misericordias Domini als den Grundgedanken, oder das cantabo in aeternum. Ist jenes, so muß auch das cantabo sich mit beugen; ist aber dieß, so muß der Begeisterte auch die Barmherzigkeit mit in den Jubel aufnehmen. Würde man das Lachen unterdrücken können, wenn ein Prediger ganz leise anfinge: „die Barmherzigkeit des Herrn", und dann gleich jubelnd fortführe: „singe ich in Ewigkeit"? Der beliebten Malerei wegen, der auch Händel manches Opfer brachte, hat es indeß Mozart so gemacht, daß das misericordias Domini leise, das cantabo in aeternum aber stark und in einem frischen Fugensatz gesungen werden soll. Ist die letzte Spindel abgewickelt, so kommt wieder das Grave und dann wieder die Fuge. In der gangbaren gedruckten Ausgabe sind nun liebe deutsche Worte gegeben. Man soll nämlich da, wo misericordias Domini steht, singen: „ewig erschalle mein Lob dem Herrn" u. s. w. Damit fällt denn der Jubel in die Kniebeugung und die Demuth in den Jubel."

Gedankens ein Neues hinzutritt, so ist soviel ohne Weiteres klar, daß für diese noch andere Normen in Betracht kommen als für die sprachliche Darstellung[14]. Die Frage, wieweit es dem Musiker zustehe die Gesetze seiner Kunst auf die Textesworte anzuwenden, und um den geistigen Inhalt derselben musikalisch auszudrücken die sprachliche Form wesentlich nur als den Ausgangspunkt zu betrachten um zur künstlerisch-musikalischen Form zu gelangen — die Frage nach dem Verhältniß des Textes und der Musik zu einander ist zu schwierig und zu weitgreifend um sie hier im Vorbeigehen abzuthun. Man fasse aber die Freiheit des Componisten weiter oder enger, so dürfen, da Sprache und Musik denselben Inhalt, nur von verschiedenen Seiten gefaßt, mit verschiedenen Mitteln und in verschiedenen Formen auszudrücken haben, beide einander nicht widersprechen. Da das gesprochene Wort durch die bestimmte verstandesmäßige Vorstellung für die Grundauffassung maßgebend ist, so ist es das Gebiet der Empfindungen, welche mit dieser Vorstellung in nothwendigem Zusammenhang stehen, in welchem der Musiker mit voller Frei-

---

14) Der Vergleich mit dem Vortrag des Predigers hinkt so unbillig, daß er dadurch recht geeignet wird zu zeigen, daß die Gesetze verschiedener künstlerischer Darstellungsweisen nicht ohne Weiteres auf einander angewendet werden können. Was sollte aus der musikalischen Darstellung werden, wenn die Normen des declamirenden Vortrags schlechthin maßgebend für dieselbe wären? Um beim Prediger stehen zu bleiben, so hat die Weise wie derselbe einen Bibelspruch im Ganzen und in seine einzelnen Theile zerlegt betrachtet um den inneren Gehalt desselben nach verschiedenen Richtungen zu erschöpfen eine unläugbare Verwandtschaft mit der Kunst des Musikers, der auf seine Art eine Grundempfindung in den mannigfaltigsten Aeußerungen auszusprechen und herauszuarbeiten bestrebt ist. Wenn aber der Prediger mit vollem Recht sich verbitten wird die Disposition seiner Predigt nach den Regeln des Contrapunkts zu kritisiren, so darf auch der Musiker die gleiche Freiheit für sich in Anspruch nehmen.

heit schaltet. Diese nach ihrer ganzen Tiefe und nach ihrem vollen Reichthum in den Formen auszudrücken, welche aus der Natur seiner Kunst hervorgehen, ist dem Componisten nicht allein unverwehrt, sondern es ist seine eigentliche Aufgabe. Daß er dadurch mit dem was das Wort enthält nicht in Widerspruch trete ist nicht sowohl eine Schranke als vielmehr die Grundbedingung für seine schöpferische Thätigkeit. Ein Widerspruch aber entsteht nicht allein durch verfehlte Grundauffassung, sondern durch einseitiges Hervorheben einzelner Momente, welche dadurch aus dem Zusammenhang gerissen werden und dann das Verhältniß des Ganzen stören. Dies wäre hier der Fall, wenn die Vorstellungen von der Barmherzigkeit Gottes und von dem dieselbe preisenden Gesange in ihrem musikalischen Ausdruck als absolute Gegensätze gefaßt wären und mechanisch mit einander abwechselten, wie Thibaut dies andeutet. Dem ist aber nicht so. Von Jubel kann hier bei der Darstellung der Worte cantabo in aeternum gar nicht die Rede sein; die Motive wie die Art ihrer Verarbeitung drücken nur einen festen Entschluß und energischen Willen denselben zu bethätigen lebendig aus, die Stimmung aber, welche sich darin ausspricht, ist von Jubel, ja von Freudigkeit weit entfernt, sondern vielmehr ein Aufraffen aus einer gedrückten Empfindung und wir blicken in den Seelenzustand eines Menschen, der auch unter schweren Schicksalen und trüben Erfahrungen die Barmherzigkeit des Herrn zu preisen nicht ermüdet. Ganz wie Thibaut es verlangt ist also der Ausdruck des cantabo dadurch bestimmt, daß es die misericordias Domini zum Gegenstand hat; und diese Stimmung ist im Ganzen wie in den einzelnen Sätzen so übereinstimmend ausgesprochen und so consequent festgehalten, als die verschiedenen contrastirenden Motive musikalisch zu einem in sich einigen Kunstwerk gegliedert sind. Das

ist der Hauptpunkt, auf welchen es hier ankam. Ob derselbe Text sich nicht noch anders musikalisch darstellen lasse und zwar ohne eine solche Zweitheilung, ob dadurch noch eine freiere und großartigere Auffassung und Bewegung erreichbar sei: das sind Fragen, die in verschiedenem Sinn beantwortet werden können, jedenfalls über die Würdigung des vorliegenden Kunstwerks hinausgehen[15].

Diese detaillirte Aufzählung der Mozartschen Kirchencompositionen aus dieser Periode, der zur Vollständigkeit freilich

---

15) Zelter war mit Thibauts Urtheil auch nicht zufrieden; er schreibt an Goethe (IV S. 37): „Unser Heidelberger gefällt sich manchmal (astronomisch zu reden) wie einer der nur einen Pol kennt. Mozarten meint er sei der ärgste Possen geschehen mit den Worten: Misericordias Domini cantabo in aeternum, indem er die ersten Worte anbetend und die letzten jubelnd componirt habe. Das Stück scheint zu sein und ist ein Uebungsstück im Contrapunkt, zwei Gegensätze mit einander zu verbinden, wozu man die ersten Worte nahm, welche dem Schreiber einfielen. Das mag freilich auch nicht recht sein, aber es ist so und will mit dem iure civili nicht gerieben sein." Man sieht, hier spricht ein Mann, der sein Handwerk kennt; obwohl man in diesem Fall wohl Recht hat, über dasselbe hinauszugehen. Viel schlimmer ist es freilich, wenn Rochlitz (A. M. Z. XXVII S. 461) dem Urtheil Thibauts beistimmend zur Milderung (!) hinzusetzt „daß dieses Stück von dem Meister gar nicht für die Aufführung geschrieben, viel weniger herausgegeben wurde, sondern bloß eine musikalische Uebung seiner selbst im Kirchenstil war und sein sollte, wozu er nach den ersten den besten Worten, gleichsam wie bei Solfeggien nach bloßen Vocalen, griff. Freilich wäre es besser gewesen, es wären ihm für diese seine Musik bessere Worte eingefallen. Das bloß als Musik so treffliche Stück wurde Mozart durch Abschreiber entwendet und so in die Welt gebracht." Denn das angeblich Factische dieser Milderung ist, wie aus dem vorher Mitgetheilten klar hervorgeht, nur aus jener Aeußerung Mozarts herausgesponnen, die das nicht besagt, wie Rochlitz häufig seine Combinationen unvermerkt für Facta hält. So hat der wohlwollende Mann anstatt dem dreisten Angriff, der ihn schmerzte, kühn entgegenzugehen, ihm eine halbwahre Entschuldigung angehängt, welche die Ehre des Künstlers nicht viel weniger antastet und die Sache nicht aufklärt.

noch Vieles fehlt, kann wenigstens hinreichen um einen Begriff zu geben, mit welchem Fleiß Mozart sich auf diesem Gebiet der verschiedenen Formen musikalischer Darstellung zu bemächtigen bestrebt war, und in welchem Grade die Leichtigkeit und Fruchtbarkeit seiner Production, die Sicherheit seines künstlerischen Tactes sich auch hier bewährte. Vergegenwärtigt man sich nun daneben seine Thätigkeit für die Oper, so wächst freilich das Erstaunen über den Reichthum vielseitiger und ihrer künstlerischen Bedeutung nach stetig sich steigernder Leistungen; auf der anderen Seite aber begreift man auch, wie bei so unausgesetzter Uebung aller musikalischen Kräfte jene merkwürdige Sicherheit in allem Technischen und Formellen erreicht werden konnte, die in so jungen Jahren selbst bei großem Genie überrascht; namentlich erklärt die fortwährende Beschäftigung mit der Kirchenmusik die Leichtigkeit, mit welcher die freieren Formen der Oper behandelt werden. Daß in beiden Zweigen der Composition die Entwickelung ziemlich gleichen Schritt hält läßt sich an sich schon annehmen, und auf manche bezeichnende Züge die dieses bestätigen ist hie und da hingewiesen worden. Eine genauere Vergleichung der einzelnen gleichzeitigen Compositionen auf verschiedenen Gebieten würde Belege für den gleichmäßigen Fortschritt dieser geistigen und technischen Entwickelung in hinreichender Anzahl liefern.

Hier mögen noch ein Paar allgemeine Bemerkungen in Betreff der Kirchenmusik eine Stelle finden. Die äußeren Verhältnisse, unter welchen sie entstanden, übten nicht allein auf die geistige Auffassung und die allgemeine Behandlung der Formen einen maßgebenden, zu verschiedenen Zeiten verschiedenen Einfluß aus, sondern sie bestimmten auch die materiellen Mittel der Ausführung. Mozart deutet in einem schon früher erwähnten Brief (4. Nov. 1777), indem er er-

klärt in Manheim keine seiner Messen aufführen zu können, weil der Chor dort zu schlecht sei und man hauptsächlich für das Orchester schreiben müsse, darauf hin, daß in Salzburg bei der Kirchenmusik hauptsächlich auf den Chor gerechnet worden sei. Dies bestätigen auch die Compositionen selbst, deren eigentlichen Kern die Chorpartien bilden; soll diesen ihr Recht widerfahren und die beabsichtigte Wirkung des Ganzen zur Geltung kommen, so ist ein wohlbesetzter und wohlgeschulter Chor erforderlich. Dieser stand Mozart zu Gebot, da wie wir sahen die angestellten Kirchensänger und die Kapellknaben mit Sorgfalt für die kunstmäßige Uebung des Gesangs ausgebildet waren und in beständiger Uebung gehalten wurden und daher auch bei geringerer Zahl eine ungleich größere Wirkung erreichten als ein viel zahlreicherer aus ungeschulten Sängern gebildeter Chor. Mozart hatte selbst eine tüchtige Gesangsschule durchgemacht. Schon als Knabe überraschte er bei seiner zarten Stimme durch gute Methode und richtigen Vortrag [16]; später verlor er während des Aufenthalts in Italien zwar beim Mutiren seine Stimme [17], allein der fortwährende Verkehr mit kunstgemäß gebil-

16) Vgl. S. 60. 154. 157.

17) Anfangs sang er noch selbst in den von ihm gegebenen Concerten (S. 184. 188) und noch von Rom aus meldet der Vater (2. Mai 1770), Wolfgang singe noch, aber nur allzeit, wenn man ihm einige Worte vorlege. Allein von Bologna aus schrieb er (25. Aug. 1770): „Stimme zum Singen hat er jetzt gar keine. Diese ist völlig weg, er hat weder Tiefe noch Höhe und nicht fünf reine Töne. Dieß verdrießt ihn sehr, denn er kann seine eigenen Sachen nicht singen, die er doch manchmal singen möchte.“ Später sang er freilich bei van Swieten die Altstimme — während dieser selbst Sopran, Starzer Tenor und Teyber Baß sang — und half auch sonst mit aus, aber er hatte nur was man jetzt eine deutsche Componistenstimme nennen möchte. Hasse und Graun waren berühmte Tenoristen, Jos. und Mich. Haydn begannen ihre musikalische Laufbahn als Chor-

deten Sängern ließ ihn diesen Mangel nicht empfinden, soweit es auf genaue Kenntniß der Stimme und ihrer Behandlung, als die nothwendige Grundlage der wahren durch Gesang zu erzielenden Wirkung, ankam. In allen Kirchencompositionen, auch wo Anlage und Behandlung sehr einfach ist, finden wir in den Chorpartien nicht allein fließende und sangbare Stimmführung im Allgemeinen, sondern Sinn und Geschick für das charakteristisch Wirksame der verschiedenen Stimmen nach den verschiedenen Tonlagen, und bei einiger Aufmerksamkeit wird man überall wahrnehmen, wie auf die einfachste Weise durch einsichtige Benutzung der Stimmlage bedeutsame Momente hervorgehoben und überhaupt Licht und Schatten vertheilt ist. Weit entfernt ohne Noth dem Sänger Schwierigkeit zu machen ist Mozart überall darauf bedacht, jede Stimme für die Ausführung leicht und bequem zu setzen, in der richtigen Erwägung daß hierauf wesentlich der sichere Erfolg beruhe; nichts desto weniger ist überall wohl zu erkennen, daß er auf kunstmäßig gebildete Sänger rechnete. Wo die künstlerische Intention es erfordert, muthet er auch den Choristen im Treffen der Intervalle, in der Reinheit des Intonirens bei schwierigen Harmonienführungen — in chromatischen Gängen, enharmonischen Verwechslungen —, in Kehlfertigkeit und Volubilität nicht Geringes zu, und verlangt vor Allem den verständigen Vortrag eines Sängers, der sich bewußt ist worauf es ankommt. Bei genauerer Prüfung aber wird man auch hier wahrnehmen, daß das richtige Verhältniß zwischen Mittel und Zweck stets beobachtet ist und man wird inne werden, wie bewunderungswürdig Mozart

knaben und Solisten. Daß der Gesang heutzutage nicht mehr der Ausgangspunkt der musikalisch-künstlerischen Bildung zu sein pflegt, ist schwerlich als ein günstiger Umstand anzusehen.

auch bei der Behandlung der Singstimmen die genaueste Kenntniß des Materiellen mit dem lebendigsten Gefühl für die idealen Forderungen der Kunst zur Darstellung des Schönen zu vereinigen wußte.

Die Behandlung der Solostimmen, wo sie virtuosenhaft verwendet werden, ist von der damals allgemein üblichen, durch die Oper ausgebildeten, nicht verschieden. Wir sehen daß Frau Haydn und Meißner, die wir als Solisten hauptsächlich kennen lernen[18], eine nicht verächtliche virtuosenmäßige Bildung besaßen, allein es waren nicht durch Stimme und Gesangskunst so außerordentliche Erscheinungen, daß sie neue und eigenthümliche Schöpfungen hervorgerufen hätten. Wo die Solostimmen aber nicht virtuosenmäßig behandelt sind, treten sie vor den Chorpartien nicht wesentlich hervor, sondern sind im Ganzen in derselben Weise wie diese gehalten.

Bestimmter stellen sich die Beschränkungen des Orchesters heraus. Die Orgel, als das eigentliche Instrument der Kirche, begleitete unausgesetzt den Gesang; in allen Kirchencompositionen ist daher die Baßstimme sorgfältig beziffert — was mitunter von der Hand des Vaters geschehen ist —; obligat ist sie nur selten angewendet, und dann in Sätzen von mehr weichem Charakter — wie Benedictus (13), Agnus Dei (17), Laudate Dominum (25) — demgemäß auch zwar nicht klaviermäßig passagenhaft, aber in freierem leichten Stil behandelt. Der Orgel zur Seite stehen die Posaunen, welche wesentlich zur Unterstützung des Chors dienen. Nach einer alten Ueberlieferung blasen drei Posaunen

18) Für Sopran- und Altsolos wurden der mehrfach angeführten Nachricht (Marpurg krit. Beitr. III S. 192) zufolge gewöhnlich mehrere durch Meißner dazu ausgebildete Kapellknaben verwendet.

in den Tuttisätzen durchgehends mit den drei unteren Stimmen des Chors im Einklang; dies ist so bestimmte Regel, daß in der Partitur meistens die Posaunen gar nicht angemerkt werden, sondern nur an einzelnen Stellen, die dadurch hervorgehoben werden sollen daß die Posaunen schweigen, ist dieses und also auch nachher angegeben, wann sie wieder eintreten sollen. Die läßliche Art, wie mit diesen Angaben in den Partituren verfahren wird, weist darauf hin, daß eine feste Praxis ein genaueres Verfahren unnöthig machte. Für uns ist das Vorherrschen der Blechinstrumente in dieser Weise — denn die moderne Instrumentation sucht uns an eine ganz andere Art von Ueberfluß derselben zu gewöhnen — um so befremdlicher, als in dem Chor der drei Posaunen die Sopranstimme unvertreten bleibt[19], also eine große Ungleichheit entsteht; man war aber an diesen Charakter der Tonwirkung gewöhnt und mochte ihn in der Kirche nicht missen. Selbständig, ohne daß sie mit den Singstimmen gehen, finden wir die Posaunen von Mozart nur sehr selten und in der einfachsten Weise benutzt[20].

Als das selbständige Orchester galten hauptsächlich nur die Saiteninstrumente, und zwar meistens nur zwei

19) An anderen Orten bediente man sich der Zinken zur Unterstützung des Sopran, in Salzburg waren diese nicht üblich; die eben erwähnte Nachricht (Marburg krit. Beitr. III S. 195) führt als zum Chor gehörig nur drei Posaunisten auf „die Alt- Tenor- und Baßtrombone zu blasen, welche der Stadtthürmermeister mit zweenen seiner Untergebenen gegen einen gewissen jährlichen Gehalt versehen muß."

20) Die Anwendung der Posaunen im Requiem, soweit man darin noch Mozarts Arbeit erkennen kann, beruht wesentlich auf dieser Tradition; allerdings verräth aber dort der mäßigere und auf die bewußte Erreichung bestimmter Wirkungen gerichtete Gebrauch derselben auch eine größere künstlerische Freiheit.

Violinen und Baß; die Bratschen verstärkten in der Regel den Baß (wo sie denn in der Partitur gar nicht geschrieben werden), und dieser war mit seltenen Ausnahmen mit dem Orgelbaß gleichlautend. Die instrumentale Wirkung beruhte also darauf daß die Geigen sich in eigenthümlicher Weise geltend machen konnten. Um gegen den Chor mit Posaunen und Orgel in einem für den Klang der Saiteninstrumente ungünstigen Raum durchzudringen wurden sie so stark als möglich besetzt; die Bläser der Kapelle, welche als solche nicht gebraucht wurden, traten, da sie alle auch ein Saiteninstrument spielen mußten, dann bei diesen ein. Diesen Umständen ist auch die Behandlung der Saiteninstrumente angepaßt. Wo die Geigen nicht mit den Singstimmen gehen, wird dafür gesorgt durch die Art und Lage der Figuren, daß sie sich gehörig geltend machen können; nicht selten läßt man sie um eine Figur recht herauszuheben im Einklang spielen. Daraus erklärt es sich, wie die Vorliebe für laufende, rauschende Geigenfiguren, die oft an sich wenig Bedeutung haben, aber dem Chor gegenüber durchdringen und einen Schein von Fülle hervorbringen, herrschend werden konnte. Als eine höhere künstlerische Aufgabe ergab es sich, wenn die Geigen in dieser Art dem Chor gegenüberstanden, ihnen einen wirklich selbständigen Charakter zu verleihen und sie ihre eigenen Motive durchführen zu lassen, entweder einstimmig nur im Gegensatz zum Chor, oder kunstreicher so daß die beiden Stimmen in selbständiger Haltung die ihnen zugewiesenen Motive verarbeiten. In fast allen Mozartschen Messen findet sich wenigstens in einzelnen Stellen das Bestreben die Saiteninstrumente auch in diesem beschränkten Rahmen selbständig zu behandeln; am consequentesten und schönsten ist es in der F-dur Messe (8) durchgeführt. Wo der Bratsche eine eigene Stimme gegeben ist, machen auch die Bedingungen des vier-

stimmigen Satzes, sowohl beim Anschluß an die Chorstimmen, als auch wo die Begleitung selbständig ist, sich geltend; die Behandlung der Saiteninstrumente pflegt daher in diesen Fällen angemessen modificirt zu werden. Daß überhaupt bei wachsender Reife des Künstlers auch die Saiteninstrumente freier, bedeutender und mit sorgfältigerer Erwägung der eigenthümlichen Klangwirkungen angewendet werden ist im Vorigen nicht unbemerkt geblieben. Um die letzteren zu variiren werden mitunter Dämpfer angebracht, seltener das Pizzicato.

Neben den Saiteninstrumenten wurden fast regelmäßig Trompeten und Pauken gebraucht, deren man bei einem feierlichen Hochamt nicht gern entbehrte. Zum Theil war dieser häufige Gebrauch der Trompeten, wie der Posaunen, wohl in einer Anwendung biblischer Stellen begründet, welche vom Gebrauch solcher Instrumente beim jüdischen Gottesdienst reden, zum Theil lag er in der Stellung, welche die sorgfältig gepflegte und reich besetzte Trompetenmusik damals bei allen Hoffestlichkeiten einnahm, so daß man was der anerkannte Ausdruck des festlichen Glanzes war, auch bei den kirchlichen Festen nicht missen wollte. In Salzburg wurden zwei Trompeterchöre gehalten, jedes aus 6 Trompetern und einem Pauker bestehend; sie wurden in der Kirche auf den beiden Seitenorgeln (S. 447) aufgestellt. In zwei Messen (6. 7) hat Mozart außer den beiden üblichen Trompeten, die mit dem Namen Clarini bezeichnet sind, noch Trombe angewendet. Diese haben nur die beiden Töne c und g zu blasen und verstärken meistens schmetternd die Pauken; es sind eigentliche Feld- und Militärtrompeten.

Von anderen Blasinstrumenten wurden der oben erwähnten Nachricht[21] zufolge „die Oboe und Querflöte selten, das

21) Marpurg krit. Beitr. III S. 195.

Waldhorn aber niemals in der Domkirche gehört.“ Von dieser Strenge wurde freilich in späteren Jahren nachgelassen, allein bis zuletzt bleibt es die Oboe, welche entweder allein oder doch als das vorherrschende Blasinstrument angewendet wird, meistens nur um die Singstimme zu unterstützen oder die Harmonie zu verstärken; erst später und ausnahmsweise tritt die Oboe in selbständiger Weise ihrer instrumentalen Eigenthümlichkeit gemäß hervor. Dies konnte auch erst dann wirksam geschehen, seitdem sie unter mehreren zusammenwirkenden Blasinstrumenten verschiedener Art ihren Platz erhielt. Die Flöten wurden nur als Stellvertreter der Oboen, und auch nur selten, in sanften Sätzen gebraucht; Clarinetten hatte man in Salzburg gar nicht. Fagotts waren zwar im Gebrauch, allein sie dienten in der Regel nur zur Verstärkung des Basses; meistens werden sie daher auch gar nicht in die Partitur aufgenommen, sondern nur an einzelnen Stellen, wo sie, ähnlich wie die Violoncelli, eine selbständige Bewegung in beschränktem Maaß erhalten, wird dies angedeutet. Dann findet man sie auch mit den Bratschen vereinigt, welche in der älteren Behandlung des Orchesters nicht selten mit den Blasinstrumenten zusammengestellt werden, um die Harmonie zu vervollständigen; hierin werden sie von den Fagotts unterstützt, welche sich allmählich von ihnen ablösen und anfangen diese Stellung bei den Blasinstrumenten selbständig einzunehmen. Von dem vielseitigen Gebrauch, welchen Mozart nachher in seinem Orchester vom Fagott machte, zeigen sich hier erst spät namentlich in der Litanei in Es dur (23) die Spuren. Hörner werden von Mozart mehrfach angewendet; anfangs halten sie sich meistens nahe zu den Trompeten, verstärken sie oder wechseln mit ihnen ab, allmählich zeigt sich auch in ihrer Behandlung mehr Selbständigkeit und zuerst namentlich in der wirkungsreichen Anwendung der ge-

haltenen Töne Aufmerksamkeit auf die eigenthümlichen Klangeffecte dieses Instruments. Die freiere Behandlung und Gruppirung der Blasinstrumente den Saiteninstrumenten gegenüber, worauf der Bau des modernen Orchesters gegründet ist, kam in der Kirche erst durch den Einfluß der Oper zur Geltung. Es ist daher vorauszusetzen, daß diejenigen Stücke, welche überhaupt freier behandelt wurden als die Messe und der Oper näher standen, auch in dieser Hinsicht die Bahn brachen. So ist es auch; die beiden letzten Litaneien stehen rücksichtlich der Behandlung des Orchesters, sowohl was die sorgfältige Ausarbeitung überhaupt als die reifere und freiere Ausstattung mit Blasinstrumenten anlangt, den gleichzeitigen Opern keineswegs nach, und die letzte verwendet nicht allein, wie diese, obligate Soloinstrumente, sondern in mehreren Abschnitten derselben ist die Behandlung des Orchesters durch die Vereinigung mehrerer Blasinstrumente von verschiedenen Klangfarben zu einem Chor und die Combinationen derselben unter sich und mit den Saiteninstrumenten schon ganz auf den Standpunkt der modernen Instrumentation gebracht.

Wenn sich bei dieser Betrachtung der Jugendarbeiten Mozarts die Frage aufdrängt, welche Meister er vorzüglich studirt habe, so kann man dieselbe leider nur sehr ungenügend beantworten. Was gewöhnlich so im Allgemeinen von einem fleißigen Studium Bachs, Händels und der italiänischen Meister gesagt wird, gründet sich weder auf Ueberlieferungen noch Gründe und ist nicht einmal wahrscheinlich, wenn man es von einem umfassenden und eingehenden Studium versteht, das auf seine Arbeiten von nachhaltigem Einfluß gewesen wäre[22]. Es war in Salzburg schwerlich viel Gelegen-

22) Oulibicheff I p. 62 (I S. 70): Dès ce moment [1771] l'éducation scolaire de notre héros était terminée. Les oeuvres des vieux

heit derartige Studien zu machen. Vergegenwärtigt man sich nur die Thätigkeit und Fruchtbarkeit der Salzburger Componisten, so ist es schon nicht wahrscheinlich, daß außer ihren Compositionen so gar viele fremde aufgeführt worden sind, und bei den Schwierigkeiten, welchen damals die Verbreitung der Musikalien unterlag, die ja fast nur in Abschriften circulirten, ist kaum anzunehmen, daß man das, was für das praktische Bedürfniß und für das Studium etwa noch gebraucht wurde, weit hergeholt habe. Daß Mozart die tüchtigen Componisten Salzburgs Eberlin, Mich. Haydn, Adlgasser hoch schätzte und sie ernsthaft studirte ist uns bereits bekannt geworden, und wahrscheinlich sind sie und vielleicht noch einige andere damals besonders in Ansehen stehende Meister diejenigen, an welchen Mozart unter der Anleitung seines Vaters seine Studien machte. Daß er von Sebast. Bach[23] etwas anderes gekannt habe, als Klavier- und Or-

contrapontistes italiens, de Bach et de Händel l'avaient profondément initié aux mystères de la science; l'Italie contemporaine lui avait fait connaitre tout ce que l'art de la composition vocale possédait d' enchantemens.

23) Rochlitz sagt in seiner Parallele Raphaels und Mozarts (A. M. Z. II S. 641 f.): „Raphael lernte M. Angelos, Mozart Bachs Werke kennen und beide wurden von ihnen so hingerissen daß ersterer seine bisherige Art zu malen, letzterer seine bisherige Art zu schreiben ganz veränderte. Das Düstere doch sehr Besonnene des Ganges jener beiden großen Lehrer konnte sich aber mit dem schnell auflodernden Feuer der Jugend nicht vereinbaren; beide junge Künstler versuchten die Vereinbarung dennoch, wurden aber darüber (besonders Mozart) rauh, abentheuerlich, bizarr, verworren. Beide unternahmen gar manches in dieser Manier, ohne ihm Vollendung zu geben — ja meistens auch, ohne es nur fertig zu machen. Noch jetzt haben sich Werke beider von dieser Art erhalten, wie z. B. Raphaels Altargemälde in der heil. Geistkirche zu Siena, und einige Concerte, auch manches in den Messen Mozarts, noch in Salzburg oder bald darauf geschrieben." Die aus Mozarts Werken gezogenen Folgerungen halte ich für falsch und ein Beweis für das Factum ist nicht gegeben.

gelcompositionen ist gar nicht anzunehmen; gedruckt war wenig von ihm und sein Einfluß beschränkte sich hauptsächlich auf Norddeutschland. Seine Kirchencompositionen waren selbst im engeren Kreis der Schule nur zum geringen Theil verbreitet; es ist bekannt, daß Mozart Bachs achtstimmige Motetten erst 1789 in Leipzig kennen lernte und überrascht durch die ihm bis dahin unbekannte Größe des Mannes wurde[24]. Eine Composition Händels, welche er in Manheim aufführen hörte, erwähnt er in einer Weise, die nicht eben ein sehr lebhaftes Interesse für ihn verräth[25], wenn er auch manche seiner kleineren Werke kennen mochte[26]; auch ist in seinen Compositionen dieser Zeit kein Einfluß Händels bemerkbar, während dieser in der Zeit seines Wiener Aufenthaltes, wo er durch van Swieten wie wir wissen Händel kennen lernte, unverkennbar hervortritt[27]. Bedeutender mag wohl der Einfluß italiänischer Meister gewesen sein. Zwar daß in

24) A. M. Z. I S. 116 f.

25) „Das Oratorium welches man probirt hat ist vom Händl, ich bin aber nicht blieben, dann man hat vorher einen Psalm Magnificat probirt, vom hiesigen Vice-Kapellmeister Vogler, und der hat schier eine Stund gedauert" (4. Nov. 1777).

26) Er schreibt seinem Vater (Wien 10. April 1782): „Schicken Sie mir auch die sechs Fugen von Händel. — — Ich mache mir eben eine Collection von den Bachschen Fugen, sowohl von Sebastian, als Emanuel und Friedemann Bach; — dann auch von den Händelschen und da gehen mir diese sechs Fugen ab."

27) Eine Aeußerung Mozarts welche auf eine Bekanntschaft mit norddeutschen Musikern in früherer Zeit hinweist, findet sich in einem Brief an seinen Vater (12. Nov. 1778): „Sie wissen, daß Benda unter den lutherischen Kapellmeistern immer mein Liebling war." Daß er auf Hasse und Graun weniger zu halten schien als sie verdienten berichtet Rochlitz (A. M. Z. I S. 116); aber das war ein Urtheil späterer Jahre und bezog sich vielleicht mehr auf ihre Opern als Kirchencompositionen.

Salzburg die Musik älterer italiänischer Componisten viel aufgeführt worden sei läßt sich mit Grund bezweifeln; Leop. Mozart berichtet einmal von der Aufführung eines Werks von Lotti, das ihm unbekannt war und so daß man sieht, so etwas war dort eine seltene Erscheinung[28]. Allein schon der wiederholte Aufenthalt in Italien mußte zu einer näheren Bekanntschaft mit italiänischen Meistern führen; es läßt sich erwarten daß Leop. Mozart jede für die künstlerische Ausbildung seines Sohnes günstige Gelegenheit benutzte — und ein Jüngling von Mozarts Genie lernte rasch und wußte auch im Fluge zu erkennen und zu erfassen was ihm frommen konnte —, und daß er manches zu künftigem Gebrauch aus Italien mit nach Hause brachte, wie wir dies von Compositionen des Padre Martini wissen[29]. Aber nach welcher Richtung hin solche Studien gingen[30], wie weit sie sich erstreckten, darüber sind wir nicht unterrichtet. Man muß sich indeß erinnern daß künstlerische Studien im historischen Sinn angestellt nicht im Geist jener Zeit lagen; man suchte meist nur Belehrung für das nächste praktische Bedürfniß und suchte diese in der unmittelbaren Nähe. Die Vermuthung, welche sich daraus im Allgemeinen ziehen läßt, wird auch durch Mozarts Compositionen dieser Jahre bestätigt, daß ein tiefer gehendes, vielseitiges Studium namentlich älterer Meister zur Ausbildung des eigenen Stils nicht wahrscheinlich sei, sondern die Beschäftigung mit anderen Componisten hauptsächlich wohl darauf gerichtet war, im Technischen eine sichere

28) „Das Graduale, so mir so wohl gefallen, war vom berühmten längst verstorbenen Lotti" (13. Nov. 1777).

29) Beil. VI, 1.

30) Rochlitz (a. a. O. S. 643) hebt Leonardo Leo hervor; ich fürchte, wegen des Parallelismus mit Leonardo da Vinci.

Praxis zu gewinnen, wie die vorliegenden Aufgaben sie erforderten.

25.

Indem wir uns der Betrachtung von Mozarts Thätigkeit als Instrumentalcomponist zuwenden, können wir den Uebergang mit denjenigen Instrumentalwerken machen, welche zum Gebrauch für die Kirche bestimmt waren. Es war hauptsächlich in Italien — aber nicht dort allein — Sitte geworden auch der Instrumentalmusik Zugang in der Kirche zu gestatten. Man beschränkte sich nicht auf lange, ausgeführte Ritornelle, wie wir deren auch in einigen der Mozartschen Kirchenmusiken fanden, sondern es wurden zur Einleitung oder als Zwischensätze selbständige Instrumentalstücke aufgeführt[1]. Theils waren diese in der damals üblichen Form der Symphonie geschrieben, wobei man auch die lebhaften und munteren Sätze für die Kirche nicht unangemessen fand[2], und

---

1) Burney führt in seinen Reisen verschiedene Beispiele dieser Sitte aus Mailand (I S. 66), Bologna (I S. 167), Brüssel (II S. 43), Wien (II S. 239) an.

2) Burney sagt von Sammartinis (S. 191) Kirchensymphonien (Reise I S. 67): „Die Symphonien waren sehr sinnreich und voll von dem Geist und Feuer, welches dem Verfasser eigen ist. Die Instrumentstimmen in seinen Kompositionen sind gut ausgearbeitet, er läßt keinen von den Spielern lange müssig gehen und vornemlich haben die Violinen keine Ruhe. — Seine Musik würde mehr gefallen, wenn sie weniger Noten und weniger Allegros enthielte, allein die Heftigkeit seines Geistes treibt ihn an in einer Folge von schnellen Sätzen fortzulaufen, welche zuletzt den Ausführer sowohl als den Zuhörer ermüden." Von einer in Rom aufgeführten Kirchensymphonie sagt er (II S. 276): „Die beiden ersten Sätze der Anfangssymphonie gefielen mir ungemein, der letzte aber durchaus nicht. Es war nach itziger Mode ein Menuet, die in die gemeinste Gique ausartete. Diese Geschwindigkeit, womit die Menuetten aller neuern Sym-

durch starke Besetzung, doppelte Orchester[3] und ähnliche Mittel glänzende Instrumentaleffecte hervorzubringen bestrebt war, theils waren sie Concerte für einzelne Virtuosen[4]; und ebenso wie man Gesangsvirtuosen in der Kirche hören ließ, suchte man auch durch die Solovorträge ausgezeichneter Instrumentalisten dem musikalischen Theil des Gottesdienstes einen Reiz zu geben, der nun einmal für ein Publicum unerläßlich geworden war, das beim Anhören der Musik nur Genuß suchte und diesen allein in virtuosenhaften Leistungen fand.

In Salzburg war es, wie auch in Mozarts Brief an Padre Martini angedeutet ist (S. 446) Sitte, zwischen der Epistel und dem Evangelium eine Sonate vorzutragen, bis Erzbischof Hieronymus dieselbe im Jahr 1783 abschaffte und an ihre Stelle ein Graduale treten ließ[5]. Eine Reihe von Mo-

---

phonien vorgetragen werden, macht sie in einer Oper schon unangenehm; allein in der Kirche sind sie völlig unschicklich."

3) Burney schreibt von einer Kirchenmusik Galuppis, die er in Venedig hörte (I S. 108 f.): „Die Einleitungssymphonie sowohl als das Ganze des Gesanges war für zwei Orchester gesetzt. In der Symphonie, welche voller artigen Passagen war, machten die Orchester eins um das andere das Echo. Es waren dabei zwei Orgeln und zwei Paar Waldhörner"; und von einer ähnlichen Furlanettos (I S. 126): „Die Anfangssymphonie war geistreich und das erste Chor gut, im Contrapunkt; dann folgte eine lange Symphonie, gesprächsweise zwischen beiden Orchestern abwechselnd, und eine Arie mit guter Begleitung."

4) Burney erwähnt öfter der Concerte, welche er bei der Kirchenmusik hörte (I S. 116. 177. II S. 85). Aus Dittersdorfs Erzählung von seinem Wettkampf mit Spagnoletti bei dem Kirchenfest von S. Paolo in Bologna und dem Erfolg desselben (Selbstbiographie S. 110 ff.) sieht man, daß Virtuosenleistungen in der Kirche wie im Theater und Concert galten. Die Concerte wurden gewöhnlich zum Schluß gespielt, ohne alle Rücksicht auf kirchlichen Charakter. (Dies Jos. Haydn S. 104.)

5) Biogr. Skizze von Mich. Haydn S. 18 f.: „Bei dem schnellen

zart für diesen Zweck geschriebener Compositionen hat sich erhalten[6]; sie sind Sonata[7] überschrieben und bestehen alle aus einem nicht langen lebhaften Satz, der in zwei Theile geschieden und in der damals schon üblichen regelmäßigen Sonatenform behandelt ist. Ihr Stil hat durchaus nichts was an die Bestimmung für kirchliche Aufführung erinnerte, sie sind weder der Stimmung nach ernst, feierlich oder andächtig, noch ist die Schreibart streng, contrapunktisch gearbeitet. Sie

---

Fortrücken kirchlicher Reformationen zu Salzburg unter dem weisen und unvergeßlichen Fürsten, Erzbischof Hieronymus von Colloredo, erhielt Haydn den Auftrag zur Verbannung der Symphonien, welche unter dem Hochamte zwischen der Epistel und dem Evangelium zum Aergerniß andächtiger Seelen und musikalischer Ohren herabgeleiert wurden, etwas Anderes nach beliebigem Worttext zu schreiben. Haydn gehorchte, nahm den Text aus dem römischen Missal, Graduale genannt, bearbeitete ihn für die gewöhnlichen vier Singstimmen, 2 Violinen (hie und da auch mit Blasinstrumenten) und die Orgel; so entstand das erste Graduale am 24. December 1783, welchem eine Menge anderer in ununterbrochener Reihe nachfolgten, so daß sich in seiner Verlassenschaft nicht weniger als 114 Originalsparten auf alle Sonn- und Festtage vorfanden."

6) André Verz. 191. 241—252. Die frühesten sind aus dem Jahr 1775 (241 — 243), ferner von 1776 (244. 245 auf dem feinen Papier geschrieben, das er damals gern gebrauchte. 246. 247) und 1777 (248. 249). Auch während seiner Abwesenheit führte man seine Kirchensonaten auf, wie der Vater berichtet (25. Sept. 1777); nach seiner Rückkehr componirte er 250. 251 (auf Manheimer Papier geschrieben) und 252 «nel Marzo 1780.»

7) Sonata, ursprünglich der allgemeinste Ausdruck für einen Instrumentalsatz, wurde später, da sich verschiedene Formen der Instrumentalmusik ausbildeten, in mehr als einem Sinn angewandt. Als bezeichnend führte man gewöhnlich den Wechsel des Tempos an, aus welchem eine Reihe selbständiger Sätze wurde. Diese waren in der Kirchensonate (sonata di camera) munter und lebhaft, meist Tänze, in der Kirchensonate (sonata di chiesa) sollten sie ernster, würdiger, auch wohl fugirt, contrapunktisch gearbeitet sein. Man nannte aber Sonata auch einen einleiten-

erinnern vielmehr im Umfang, Ton und Behandlung an die ersten Sätze kleinerer Sonaten und Quartetts; die Motive sind klein, zum Theil recht hübsch, die Behandlung frei und geschickt und in den späteren nicht leicht ohne eigenthümliche Mozartsche Züge. Gewöhnlich sind sie für zwei Violinen und Baß geschrieben, zu denen regelmäßig die Orgel tritt, mitunter kommen auch noch Blasinstrumente hinzu [8]; es versteht sich von selbst, daß da wo mehrere Mittel angewandt sind, auch die Anlage und Behandlung etwas größer und bedeutender wird, doch halten auch solche Sätze sich in verhältnißmäßig engen Grenzen. Die Orgel ist in diesen Sonaten nie eigentlich obligat oder gar virtuosenhaft behandelt. In vielen hat sie nur die gewöhnliche Obliegenheit den Baß harmonisch zu begleiten, weshalb denn auch nur eine bezifferte Baßstimme geschrieben ist. Aber auch wo die Orgelpartie selbständig ausgeführt ist [9], beschränkt sie sich zum großen Theil auf das, was ein geschickter Orgelspieler aus dem Continuo machen würde, und nur in sehr bescheidener Weise greift sie selbständig ein, nirgends als eigentliches Solospiel oder gar mit Passagenwerk [10].

---

den Satz, entweder zu einer Gesangscomposition, oder zu einer Reihe kleinerer Instrumentalstücke — der erste Satz der späteren Sonate.

8) Trompeten sind benutzt 245; 2 Oboen, 2 Trompeten und Pauken 249 (mit der Ueberschrift pro festis pallii); 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken 251. Dies ist der längste am meisten ausgeführte Satz, aber ohne eigentliche thematische Verarbeitung.

9) So 246. 247 (mit dem Beisatz „Copl allein"). 250. 251.

10) Wenn man die einer Klavierstimme sehr ähnliche Orgelstimme mit der Klavierpartie ähnlicher für dies Instrument bestimmter Sätze vergleicht, wird man auch an Kleinigkeiten gewahr, wie wohl der verschiedene Charakter dieser Instrumente gewahrt ist. Es ist nicht gleichgültig zu beachten, wie der Sinn und Tact für das Rechte und Naturgemäße sich an jedem Punkt, im Großen und Kleinen, stets gleichmäßig offenbart.

So wie diese, verhältnißmäßig nicht bedeutenden, Compositionen für eine bestimmte Veranlassung geschrieben sind, welche ihre Form bedingte, so ist überhaupt die gesammte Instrumentalmusik jener Zeit in diesem Sinne Gelegenheitsmusik. Orchestercompositionen wurden mit sehr seltenen Ausnahmen nur für bestimmte Zwecke geschrieben, wobei dann auch die maßgebenden Verhältnisse und Bedingungen sich ergaben. An Gelegenheiten fehlte es nicht, denn bei den damaligen socialen Zuständen waren für vornehme und reiche Leute musikalische Aufführungen die regelmäßige Abendunterhaltung, wenn keine bessere z. B. Theater vorhanden war, und größere gesellige Zusammenkünfte fanden nicht leicht ohne Musik Statt. Wer seine eigene Kapelle hielt — und das war damals nicht in der Weise ein Prärogativ der regierenden Fürsten, wie es jetzt geworden ist, sondern ein gewöhnlicher Luxus reicher Edelleute[11] — verlangte auch, daß sie täglich mit ihren Leistungen zu Diensten stand und ihm, mochte er allein sein oder Gesellschaft bei sich sehen, Abends ein wohlbesetztes Concert aufführte. Auch war es damals nicht selten daß vornehme Herren sich praktisch mit der Musik abgaben und es auf irgend einem Instrument so weit brachten, daß es ihnen Vergnügen machte sich auf demselben hören zu lassen und sich an ihren Concerten selbst zu betheiligen. Um der berühmten Beispiele Friedrichs des Großen und Kaiser Josephs zu geschweigen, so war Churfürst Maximilian III. von Bayern ein Virtuose auf der Gambe und ließ sich auf derselben, wie seine Schwester die Churfürstin Maria Antonia von Sachsen als Sängerin, in Hofcon-

11) Wir sind besonders aus Haydns und Dittersdorfs Lebensnachrichten etwas näher über diese Verhältnisse unterrichtet, welche für die Entwickelung der Musik keineswegs unbedeutend sind.

certen hören[12], Churfürst Karl Theodor spielte Flöte und Violoncell[13], Fürst Nicolaus Esterhazy Bariton[14], Prinz Joseph Friedrich von Hildburghausen die Flöte[15]. So hatte Erzbischof Hieronymus die Violine erwählt[16], mit welcher er sich nach der Mittagstafel gern allein unterhielt[17]; am Abend

12) S. 236. Schubart Aesthetik S. 123: „Der Churfürst war selbst ein trefflicher Tonkünstler. Er spielte die Viol de Gamb als Meister, strich in seinen meisten Concerten immer die Violine mit", neben dem Concertmeister Kröner, der kein guter Dirigent war, wie es S. 125 heißt.

13) Burney Reise II S. 75: „Der Churfürst, welcher selbst sehr gut die Flöte bläst und auch seine Stimme auf dem Violoncell spielt, hat jeden Abend Concert in seinem Pallaste, wenn auf seinem Theater nicht gespielt wird." In dem „unvollständigen Verzeichniß nur der uns bekannten musikalischen Erdengötter" im musikalischen Almanach auf das Jahr 1782 (Alethinopel) heißt es von ihm, er spiele Klavier und Flöte, aber mit außerordentlicher Schüchternheit.

14) Der Fürst war bekanntlich mäßig zufrieden, als Haydn sich heimlich lange geübt hatte um ihn durch eigene Productionen auf dem Bariton zu überraschen; Dies biograph. Nachr. S. 55 f. Griesinger biograph. Not. S. 29.

15) Dittersdorf erzählt (Selbstbiogr. S. 13), wie er zum erstenmal an der Probe der Hauskapelle Theil genommen habe, sei der Prinz erschienen. „Darauf ließ er sich seine Flöte und ein Concert bringen, setzte sich hin und spielte. Ich muß freilich offenherzig sagen, daß er kein großer Herenmeister war; unterdeß spielte er doch weit besser als ich vermuthet hatte. Er hielt sein Tempo richtig und hatte eine vorzüglich schöne Embouchure. Mit seinem Concert endigte sich das Exercitium und der Prinz ging zur Tafel".

16) Er ist in dem Anm. 13 angeführten Verzeichniß als Violinspieler genannt; auch Burney (Reise III S. 260) bezeichnet ihn als Dilettanten und sehr guten Violinspieler.

17) [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre des Erzstiftes Salzburg S. 314: „In den Abendgesellschaften bei Hofe wechselten fast täglich Musik und Kartenspiel, nach der Mittagstafel unterhielt sich Hieronymus gewöhnlich allein mit der Violine."

betheiligte er sich ebenfalls, wie jene erlauchten Herren[18], an den Concertaufführungen seiner Kapelle[19].

In diesen Concerten pflegten Virtuosen sowohl im Gesang als auf verschiedenen Instrumenten eine Hauptrolle zu spielen; bei der Zusammensetzung der Kapelle wurde hierauf Bedacht genommen, fremde Künstler zugezogen, und in großen Städten diente die Theilnahme an Akademien, deren es täglich gab, für manche Virtuosen zum Lebensunterhalt[20]; außerdem wurde viel Musik für Orchester aufgeführt. Gewöhnlich wurde lange und viel musicirt. Wir hören, daß

18) Churfürst Friedrich August von Sachsen machte eine Ausnahme; er war, obgleich er auf dem Klavier fertig und meisterhaft vom Blatt accompagnirte, so furchtsam vor anderen zu spielen, daß ihn kaum seine Gemahlin einmal hörte (Burney Reise III S. 18).

19) Leop. Mozart schreibt seinem Sohn, als es sich um die Wiederanstellung handelte, wobei diesem das Violinspielen in den Hofmusiken sehr unangenehm war: „Das Violinspielen bei der ersten Sinfonie wirst Du wohl auch als Liebhaber, so wie der Erzbischof selbst und itzt alle Cavaliers die mitspielen, Dir nicht zur Schande rechnen. Hr. Haydn ist doch ein Mann, dem Du seine Verdienste in der Musik nicht absprechen wirst; ist er deswegen als Concertmeister ein Hofbratschgeiger, weil er bei den kleinen Musiken die Viola spielt?" Die vornehmen Dilettanten verbesserten das Orchester nicht immer. Haydn machte einmal der Kaiserin Maria Theresia, die halblaut äußerte was wohl aus der Musik werden würde, wenn vier vornehme Liebhaber, die bei der ersten Geige mitspielten, sich selbst überlassen würden, den Spaß sich mit seinem Nebenmann unter einem schicklichen Vorwand zu entfernen und jene Herren umwerfen zu lassen (Dies biogr. Nachr. S. 64). Mozart hatte überhaupt von der musikalischen Bildung des Erzbischofs nicht die günstigste Vorstellung. So schreibt er seinem Vater (Wien 26. Sept. 1781) von dem berühmten Bassisten Fischer, „welcher gewiß eine vortreffliche Baßstimme hat, obwohl der Erzbischof zu mir gesagt, er singe zu tief für einen Bassisten, und ich ihm aber betheuert, er würde nächstens höher singen."

20) Dittersdorfs Schilderung von dem musikalischen Haushalt des Prinzen von Hildburghausen giebt manche charakteristische Züge (Selbstbiogr. S. 43 ff.).

die musikalischen Akademien beim Grafen Firmian von fünf Uhr Abends bis elf Uhr dauerten[21], und werden uns dann nicht allzusehr wundern, wenn in einer Akademie einige Symphonien von J. C. Bach und vier Symphonien von Martini gespielt wurden[22], oder wenn Dittersdorf an einem Abend zwölf neue Violinconcerte von Benda vortragen mußte[23] — außerdem nahmen die sonst gewöhnlichen Productionen ihren ungestörten Verlauf[24]. Dabei darf man aber sich daran erinnern, daß in der Regel auch für andere Unterhaltung durch Kartenspiel und Gespräch gesorgt war. Erzbischof Hieronymus hatte übrigens die Zeit der Abendmusik beschränkt; Leopold Mozart schreibt seinem Sohne zu dessen Beruhigung (17. Sept. 1778), sie dauere gewöhnlich nur von 7 Uhr bis 8¼ und es pflegten nur vier Stücke gemacht zu werden, eine Symphonie, eine Arie, wieder eine Symphonie oder ein Concert, noch eine Arie — „und damit Addio“[25].

---

21) L. Mozart Brief 26. Dec. 1772.

22) Burney Reisen I S. 69.

23) Dittersdorf Selbstbiogr. S. 50 ff.

24) In dem Privatconcert des Churfürsten von Bayern hörte Burney (Reise II S. 102 ff.) zu Anfang zwei Symphonien von Schwindl, eine Arie von Panzacchi, eine Scene von der Churfürstin von Sachsen, ein Trio für die Gambe vom Churfürsten, eine Arie von Rauizzini, eine Arie von Guadagni, ein Gambensolo vom Churfürsten vorgetragen; in einem Privatconcert in Dresden in jedem der beiden Theile eine Symphonie, ein Violinconcert, ein Flötenconcert und ein Oboenconcert.

25) Freih. von Böcklin, der in den achtziger Jahren Salzburg besuchte, meinte obgleich die Kirchenmusik gut, auch einige feine Bläser zu hören seien, „so ist hingegen das Concert-Orchester gar nicht im übrigen glänzend; wiewohl dennoch einige fürtreffliche bekannte Tonkünstler vorfindlich, welche bei Sonaten und Concerten jene Schatten durch ihre reitzende Spielart mildern, ja über ihre schwachen Begleiter ein Licht verbreiten, das einem Fremden öfters über das Ganze die vortheilhafteste Idee verursacht“ (Beiträge zur Geschichte der Musik 1790 S. 28 f.).

Die Direction dieser Hofmusik theilten die Hofcompositeurs mit dem Kapellmeister, indem sie Woche um Woche abwechselten, und dem jedesmaligen Dirigenten stand die Auswahl und Anordnung der aufzuführenden Musikstücke zu [26], sofern nicht etwa ein höherer Wille unmittelbar bestimmte. Mozart hatte also durch die Stellung seines Vaters, ehe er selbst eine ähnliche einnahm, fortwährend Gelegenheit sich in Instrumentalcompositionen aller Art zu üben und seine Versuche zur Aufführung zu bringen. Denn auch hier galt es wie in der Kirche für einen Ehrenpunkt nicht nur durch neue und frische Waare die Aufmerksamkeit und Theilnahme des Publicums rege zu halten, sondern soviel als immer möglich war durch eigene Arbeiten für den Ruhm der Kapelle zu sorgen, und bei festlichen Gelegenheiten galt es unerläßlich Compositionen aufzuführen, welche für die bestimmte Veranlassung verfaßt waren [27]. In dieser Stellung beim Fürsten Esterhazy hat J. Haydn während einer langen Reihe von Jahren in stetiger Thätigkeit die unglaubliche Menge von Instrumentalcompositionen geschaffen; Mozarts Fruchtbarkeit während der Zeit, da wir ihn in selbständiger Thätigkeit in Salzburg zu denken haben, etwa von 1770 an bis zu seiner Abreise im Herbst 1777, ist kaum geringer anzuschlagen — obgleich beide großen Meister das Lob des Fleißes und der Fruchtbarkeit mit vielen gleichzeitigen kleineren theilen.

Dem Beispiel des Fürsten suchten Vornehme und Reiche

---

26) So berichtet die oft erwähnte Nachricht in Marpurgs Beitr. III S. 186.

27) Dittersdorf erzählt wie er zum Namensfest des Bischofs von Großwardein nicht allein eine große Cantate mit Chören und eine Solocantate, sondern auch zwei große Symphonien zum Anfang und zum Schluß, eine Mittelsymphonie mit obligaten Blasinstrumenten, und ein Violinconcert componirte (Selbstbiogr. S. 141 ff.).

zu folgen; wenigstens bei festlichen Gelegenheiten gehörten Akademien, bei welchen eigens dafür componirte Musikstücke aufgeführt wurden, nothwendig dazu. Wir besitzen noch eine große Instrumentalmusik von Mozart zur Verlobung des Herrn Spath mit Elisabeth Hafner[28] im Jahr 1775 und einen Marsch zur Vermählung derselben im Juli 1776 componirt, und mit der in den Briefen erwähnten Andretterie-Musik (25. Sept. 1777), den Lodronschen Nachtmusiken (11. Decemb. 1777), hat es gewiß dieselbe Bewandtniß wie mit der Hafnermusik (11. Dec. 1777. 27. Juli 1782).

Der außerordentliche Vortheil, welchen eine solche Stellung für die künstlerische Ausbildung darbot, ist auch hier unverkennbar. Die geschickte Behandlung des Orchesters beruht wesentlich darauf daß der Componio mit jedem einzelnen Instrument nicht bloß im Allgemeinen bekannt sondern mit seiner eigenthümlichen Natur vertraut ist und auch in den Mikrokosmus des Orchesters sich so eingelebt hat, daß er die einzelnen Instrumente als Glieder des Ganzen, wodurch die Stellung und Wirksamkeit eines jeden bedingt wird, erkennt und zu gebrauchen weiß. Diese Sicherheit, ohne welche auch ein erfinderisches Talent entweder in ein berechnendes Combiniren einzelner Effecte verfällt, oder bloß zufällig das Rechte trifft, ist allein durch anhaltende praktische Studien zu gewinnen; selbst prüfendes Hören reicht nicht aus, sondern nur Versuchen. Wie glücklich war der, welchem fortwährend sich Aufgaben der mannigfaltigsten Art darboten, die dadurch daß sie einen Zweck, eine Bestimmung zu erfüllen hatten bestimm-

28) Sie war die Tochter des reichen Großhändlers und Bürgermeisters Sigmund Hafner, eines trefflichen und patriotischen Mannes, der sich durch umfassende Vermächtnisse um Salzburg verdient machte; [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre S. 30. 187.

tere Anforderungen an den Componisten machten als den einer abstracten Uebung, während sie doch bei den unausgesetzten Ansprüchen der Gegenwart an seine Thätigkeit ihm hauptsächlich als Studien dienten. Heutzutage würden bei der vorherrschenden Richtung auf die Ausprägung des Individuellen, Charakteristischen vielleicht durch ähnliche Verhältnisse Erscheinungen hervorgerufen werden, die sich in Bizarrerie überböten; in jener Zeit, wo der Einfluß der Schule, die Macht der überlieferten Form überwog, war die Gefahr vorhanden einer handwerksmäßigen Routine zu verfallen, und es war die Probe einer schöpferischen, genialen Natur, wenn sie in dem ununterbrochenen Streben sich der Technik und der Form von allen Seiten sicher zu bemeistern, die lebendige Kraft bewahrte dieses Besitzthum in jedem Augenblick geistig zu durchdringen, und von innen heraus zu erweitern und zu erneuern[29].

Wir finden für Instrumentalcompositionen in jener Zeit mehrere und freier behandelte Formen in Gebrauch als es heutzutage der Fall ist, wo man sich auf die seit geraumer Zeit festgestellten Formen der Symphonie und Ouverture zu beschränken pflegt. Indeß ist es kaum möglich die verschiedenen damals üblichen Namen streng zu scheiden und auf bestimmte, scharf begrenzte Gattungen anzuwenden; der Gebrauch selbst war weder für den Ausdruck noch die musikalische Behandlung festgestellt.

Am einfachsten erscheint die Sache bei der Symphonie.

---

29) Auch in den meisten Erzeugnissen der heutigen Musik, so excentrisch sie sich auch geberden, herrschen Handwerk und Routine geistlos und unlebendig; eine nicht ferne Zukunft wird klar erkennen, was die befangene Gegenwart nicht zu merken scheint, daß beide sich nur auf andere, und weniger wesentliche Seiten des Technischen und Formellen geworfen haben, als in früherer Zeit.

Wir sahen bereits (S. 260 f.) daß seit Lully dem Instrumentalsatz, welcher die Oper einzuleiten pflegte, die Form gegeben wurde, einen kurzen langsamen Satz einem längeren bewegten voraufzuschicken, an dessen Schluß der erste wiederholt wurde. Bei weiterer Ausbildung fiel das Hauptgewicht auf das Allegro, das ausgeführt, oft fugirt wurde, mitunter in zwei Theile zerlegt, die dann auch wiederholt wurden; endlich wechselten auch wohl das Grave mit dem Allegro in mehrfacher Wiederholung mit einander ab[30]. Dieser Form der Symphonie, welche als die französische lange Geltung hatte, stellte sich durch die Schule Scarlattis die italiänische entgegen, welche regelmäßig aus drei Sätzen bestand. Sie beginnt mit einem längeren Allegro und schließt mit einem solchen; beide werden durch einen langsamen Satz getrennt, der in der Regel weniger ausgeführt ist und mehr nur dazu dienen soll gegen die beiden gleichartigen Sätze einen wirklichen Contrast zu bilden; aber auch die lebhaften Sätze werden in einem verschiedenen Charakter gehalten, die Lebhaftigkeit der Bewegung und die Heiterkeit der Stimmung ist meistens im letzten Satz gesteigert. Da man diese Symphonie nur in einem sehr lockern Zusammenhang mit der Oper betrachtete und nicht als eine den Geist und Charakter derselben ausdrückende Einleitung in dieselbe ansah, so war es leicht sie von der Oper abzulösen, und eben so gut wie man eine selbständig componirte Symphonie vorsetzte ließ man auch die für eine bestimmte Oper geschriebene Symphonie allein aufführen[31].

30) Manche Ouverturen Händels werden von dieser Form ein anschauliches Beispiel geben.

31) So setzte Mozart der Finta semplice eine fertige Symphonie mit geringen Abänderungen vor (S. 110 f.), und ähnlich verhält es sich mit Il sogne di Scipione (Beil. X, 20). Dagegen findet sich auf dem

Da die vorher geschilderten zahlreichen musikalischen Abendunterhaltungen ein fortwährendes lebhaftes Bedürfniß nach Symphonien rege hielten und die Anforderungen an ihre Leistungen steigerten, entwickelte sich dieselbe innerhalb der gegebenen Form zu größerer Bedeutung und Selbständigkeit mit der steigenden Tüchtigkeit der Instrumentalisten und der immer reicheren Besetzung der Orchester. In Italien war Sammartini es, welcher die Symphonie selbständig entwickelte[32], in Deutschland bildeten die Componisten der Manheimer Kapelle, welche den ersten Rang einnahm, diese Gattung der Instrumentalmusik mit Erfolg aus[33]; Jos. Haydn, der sie alle übertraf durch die unerschöpfliche Fülle einer ursprünglichen Productionskraft und gründliches Wissen hat sie in Vergessenheit gebracht und gilt deshalb mit Recht für den Schöpfer der Symphonie.

Es war, wenn gleich nicht Regel, so doch gewöhnlich ge-

---

alten Lager von Breitkopf und Härtel unter anderen Symphonien auch die zu Lucio Silla, ohne weitere Andeutung daß sie dorthin gehöre. Wenn gegenwärtig eine Opernouverture für sich aufgeführt wird, versäumt man nicht anzugeben welcher Oper sie angehöre, in der Voraussetzung daß der Zuhörer die Kenntniß derselben zum Verständniß der Ouverture mitbringe, oder sich mit dem Bewußtsein seiner Unkenntniß über das bescheide was er nicht versteht. In dieses Dilemma gerieth man ehemals nicht, weil man eine individuelle Charakteristik von der Opernmusik nicht verlangte.

32) Carpani (le Haydine p. 56 ff.), welcher Sammartinis Andenken erneuert hat (vgl. S. 191 f.), berichtet, er habe anfangs Oboe, dann Violine gespielt und sich um die Technik verdient gemacht; wie denn Gluck, sein Schüler, ihm in der Instrumentation nicht wenig verdanke. Vom Gouverneur Pallavicini beauftragt habe er zuerst Symphonien für volles Orchester geschrieben. Er habe zuerst die Bratsche vom Baß getrennt, der zweiten Violine eine selbständige Bewegung gegeben; es habe ihm keineswegs an Erfindung und Feuer gefehlt, wohl aber an Maaß und Ordnung.

33) Von der Manheimer Kapelle werde ich im dritten Buche zu reden haben; hier genügt es an Burneys Worte zu erinnern, der von den Hof-

wesen, die drei Sätze der Symphonie unmittelbar mit einander zu verbinden, um sie dadurch als ein zusammenhängendes Ganze darzustellen. Dies geschah zwar auch noch in der selbständigen Symphonie[34], allein hier wurde es Regel sie zu trennen, jeden Satz als ein für sich abgeschlossenes Ganze zu betrachten, ihm einen bestimmt ausgeprägten Charakter zu verleihen und damit dieser sich aussprechen könne ihm einen weiteren, freieren Spielraum zu geben. Für die Behandlung der einzelnen Sätze in bestimmten Formen ist die Klaviersonate von großer Bedeutung, auf deren Ausbildung Phil. Eman. Bach — den Haydn selbst als sein Vorbild anerkannte[35] — bestimmenden Einfluß gehabt hat, und deren Formen im Wesentlichen auf die Symphonie übertragen wurden.

Das erste Allegro[36] wurde regelmäßig in zwei Theile geschieden, deren jeder eine bestimmte Gliederung erhielt. Dem ersten Motiv, welches den Charakter des Satzes ausdrückt, tritt ein zweites, dem Ausdruck und der Structur nach scharf contrastirendes gegenüber, in der Regel wird um den Satz zu schließen noch ein drittes eingeführt. Wesentlich ist daß an die Stelle eines aus verschiedenen Phrasen nur äußerlich fort-

---

concerten Karl Theodors sagt (Reise II S. 73): „Hier wars wo Stamitz zuerst über die Grenzen der gewöhnlichen Opernouverturen hinwegschritt, die bis dahin bei dem Theater gleichsam nur als Rufer im Dienste gestanden, um durch ein Aufgeschauet! für die auftretenden Sänger Stille und Aufmerksamkeit zu erhalten."

34) Bei Mozart findet sich dies mitunter z. B. 9. 20. 31, und zwar zu verschiedener Zeit.

35) Griesinger biogr. Not. S. 15. Dies biogr. Nachr. S. 37 f.

36) Einen kurzen langsamen Satz voranzuschicken, was Haydn oft, Mozart sehr selten that, war wohl eine Reminiscenz der französischen Symphonie; wie denn der erste Satz durch seine thematische Behandlung derselben wieder näher kam.

gesponnenen Fadens eine feste Gliederung selbständiger Motive tritt, die im ersten Theil ohne weitere Verarbeitung, — insofern nicht das Thema in seiner Anlage schon ein künstlich gegliedertes z. B. imitatorisches ist — nur hingestellt zu werden pflegen; die Verbindung geschieht durch freie Mittelglieder. Dabei gilt es lange als feste Regel, daß das erste Thema in der Subdominante abschließt, worauf das zweite Thema in der Tonart der Dominante einsetzt, in welcher auch der erste Theil schließt. Im zweiten Theil beginnt die Verarbeitung der Motive, wobei es dem Componisten frei steht, welches von den angeschlagenen Motiven, ob mehrere, ob im Verein mit neu eingeführten er durchführen will; auch über die Weise der Verarbeitung hatte sich keine durchgreifende Norm gebildet. Die Durchführung leitet wieder in die Haupttonart zurück, mit dieser tritt das erste Thema wieder ein das nun zum Abschluß in der Dominante geführt wird, worauf das zweite Thema in der Haupttonart folgt; man konnte entweder den ersten Theil in dieser Modification einfach wiederholen oder auch hier den Wechsel der Tonart ausführlicher behandeln. Der ganze zweite Theil wird mitunter wiederholt; dann erfolgt der völlige Abschluß durch eine Coda, welche auf eins oder mehrere der Hauptmotive zurückgreift; indessen wird diese oft auch da angebracht, wo der zweite Theil nicht wiederholt ist. Die Elemente dieser Form waren bereits in der Arie dadurch gegeben, daß man mehrere Melodien, welche zwar miteinander contrastirten, aber aus einer Grundstimmung hervorgegangen waren, zusammenstellte; und wir haben gesehen, wie die Entwickelung dieser Form dahin drängte, sowohl den einzelnen Melodien mehr Selbständigkeit und Bedeutung und dadurch den Charakter von Motiven, welche weiterer Ausführung fähig und bedürftig wären, zu geben, als auch die durch phrasenhafte Passagen bewirkte bloß äußerliche

Verbindung derselben in eine aus dem thematischen Charakter der einzelnen Elemente hergeleitete organische Gliederung umzuwandeln. Die Instrumentalmusik löste diese Aufgabe vollständiger als es dort geschah. Da man auch hier der streng contrapunktischen Bearbeitung und der Passage gegenüber das Recht der Melodie anerkannte und vor allem darauf ausging sangbar zu componiren[37], waren die in der Oper ausgebildeten Formen des Gesanges das naturgemäße Vorbild für die Instrumentalmusik und der Ausgangspunkt für die künstlerische Ausbildung derselben. Diese erforderte außer den durch den verschiedenen Charakter der Instrumente bedingten Modificationen — dies war die geringste Schwierigkeit, da die Componisten aus dem Orchester selbst hervorgingen — Einheit des Ganzen, richtig abgemessenes Verhältniß und inneren Zusammenhang der einzelnen Theile, und fruchtbare Verwerthung ihres musikalischen Gehaltes durch thematische Verarbeitung. Der wesentliche Punkt, von welchem dieser Fortschritt ausging, war, daß man an die Stelle des langsamen Mittelsatzes in der Arie, der dort nur des Contrastes wegen, um die Wiederholung des Haupttheils durch ein anderes Element zu unterbrechen eingeschoben wurde, einen Mittelsatz brachte, in welchem eins oder mehrere Motive des ersten Theils verarbeitet wurden, allein oder mit neuen Mo-

37) Ph. Em. Bach sagt bei Burney (Reisen III S. 209): „Mein Hauptstudium ist besonders in den letzten Jahren darauf gerichtet gewesen, auf dem Clavier, ohngeachtet des Mangels an Aushaltung, soviel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen. Es ist diese Sache nicht so gar leicht, wenn man das Ohr nicht zu leer lassen und die edle Einfalt des Gesanges durch zu vieles Geräusch nicht verderben will. Mich deucht, die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren, und dahin bringt es ein Clavierspieler nie durch bloßes Poltern, Trommeln und Harpeggiren, wenigstens bei mir nicht.“ Aehnliche Aeußerungen von Leop. Mozart s. S. 16.

tiven verknüpft, welche aus der Durchführung selbst hervorgehen mußten. Indem man auf diesem Wege die Wiederholung des ersten Theils vermittelte, war nicht allein ein Gegensatz sondern eine Steigerung gewonnen durch die künstlerische Ausbildung des musikalischen Inhalts der einzelnen Elemente, die nun erst ihrer wahren Bedeutung nach in Wirksamkeit gesetzt erschienen; die Einheit wurde gesichert, da nichts der Form oder dem Gehalt nach Fremdes sich eindrängte, die Wiederholung des ersten Theils gewährte, wie nach einer dialektischen Auseinandersetzung, einen beruhigenden, abklärenden Abschluß. Wie es in dem natürlichen Gange jeder Entwickelung liegt, so finden wir den durchführenden Theil nicht sogleich in seiner ganzen Wichtigkeit erkannt und gewürdigt; anfangs meistentheils und auch später noch manchmal ist er nur als eine Form der harmonischen Ueberleitung behandelt, aber mehr und mehr tritt er als der eigentliche Kernpunkt des ganzen Satzes hervor. Er wirkt nun auch bedeutsam auf die Gestaltung und Gliederung des ersten Theils zurück, der nicht mehr für sich allein steht, sondern auf die Durchführung hinweist, sie vorbereitet; sowie man auch sagen kann — denn selten vermag man den ersten treibenden Keim eines Musikwerks aufzuzeigen, am wenigsten aus der Stellung der Motive im vollendeten Kunstwerk — daß in der Durchführung die eigentlich belebenden Elemente des Ganzen erscheinen. Sowie man sich aber nicht immer mit der einfachen Wiederholung des ersten Theils begnügte, sondern um der Abwechslung und Steigerung willen im Einzelnen manche Modificationen anbrachte, — bei denen meistens das Princip, welches der Durchführung zu Grunde liegt, wiederum maßgebend wird —, so rief ein richtiges Bedürfniß zum Schluß die Kräfte zu einer neuen Steigerung zu concentriren die Coda hervor, die häufig allerdings nur auf eine verlängerte Aus-

führung der Schlußformel hinausläuft, aber in consequenter Ausführung des Hauptprincips so ausgebildet wurde, daß sie in prägnanter Kürze die wesentlichen Elemente des Ganzen auf einem Punkte zusammenfaßte [38].

Der ursprüngliche Mittelsatz hat in seiner selbständigen Ausbildung das langsamere Tempo und die gemäßigte Stimmung als charakteristische Eigenschaften bewahrt, auch ist die Anlage und Ausführung im Ganzen einfach geblieben. Der Ausgangspunkt ist das Lied oder die entsprechende Gestaltung in der Oper, die Cavatine [39]. Eine künstlichere Gliederung mehrerer Motive pflegt hier nicht Statt zu finden, noch viel weniger eine Verarbeitung; eine Hauptmelodie beherrscht das Ganze, was neben derselben erscheint ist meistens als ein schmückendes Beiwerk, das rankenartig aus derselben Wurzel aufwächst, leicht zu erkennen. Oft, aber nicht nothwendig zerfällt dieser Satz in zwei gesonderte Theile, von

---

38) Es ist bekannt daß Beethoven diesem Schlußtheil in der Symphonie erst seine volle Ausbildung gegeben hat; in anderen Zweigen der Instrumentalmusik war dies schon vor ihm in ähnlicher Weise geschehen. Auch hierfür gab die Arie das Vorbild in der Cadenz. In welcher Weise die großen Gesangskünstler ihre Cadenzen machten, wissen wir leider nicht, da diese nicht aufgeschrieben und überliefert wurden; allein von den Instrumentalisten wissen wir daß sie nicht allein Passagen machten, sondern in neuer und eigenthümlicher Weise Hauptmotive des Satzes wieder vorführten, wie es in der ausgebildeten Coda geschieht. Beethoven hat in seinem Es dur Concert, das er nicht mehr selbst öffentlich gespielt hat, die Cadenzen ausgearbeitet, welche er bei den früheren jedesmal zum Behuf der Aufführung machte; die Cadenz des ersten Theils ist vollständig der Coda einer seiner großen Symphonien entsprechend ausgeführt.

39) In den Suiten sind einfache Sätze ähnlicher Art mit Air bezeichnet. Wenn in der Symphonie der Mittelsatz als Romanze bezeichnet wird, so geschieht dies auch um auf jene ursprüngliche Form hinzuweisen, namentlich in einer Zeit, wo der Mittelsatz gewöhnlich schon freier in der Form behandelt wurde.

denen einer oder beide wiederholt werden, mitunter mit hinzugefügter Coda. Allein auch im zweiten Theil findet sich dann keine eigentliche Durchführung, sondern meistens nur eine andere Wendung des Hauptthemas, wobei namentlich der Gegensatz der Dur- und Molltonart benutzt wird. Scharf ausgeprägt wurde derselbe, indem man das Thema bald in der Dur- bald in der Molltonart ganz ausgeführt abwechseln ließ: Maggiore und Minore. Die öftere Wiederholung des einfachen Themas, wie sie im Wesen des Liedes und in der Cavatine begründet ist, führte dazu, daß um diesem Satze eine größere Ausdehnung zu geben, vielfach die Form der Variation angewendet wurde[40]. Nach einer alten Tradition war es nicht bloß das Recht sondern die Pflicht des Virtuosen wie des Sängers (S. 252) eine Melodie so oft sie wiederkehrte mit neuen Verzierungen auszuschmücken, die Variation war nur die kunstgemäße Ausbildung dessen, was ehemals dem ausübenden Künstler überlassen war, durch den Componisten. Daß diese Form bald strict bald frei angewendet werden konnte, ist einleuchtend, ebenso daß dieselbe in ihrem Grundwesen an Tiefe und Tüchtigkeit der thematischen Verarbeitung nachsteht. Es ist daher wohl begreiflich, daß dieser Satz verhältnißmäßig längere Zeit sowohl der Ausdehnung und Form als dem Gehalt nach weniger bedeutend blieb. Es war eine vollkommene Beherrschung des gesammten Materials aller Art welches die musikalische Technik darbietet, es war sozusagen eine Durchdringung, eine Sättigung des künstlerischen Individuums erforderlich, ehe das innerste Gemüthsleben, in seiner ganzen Tiefe, in seinem vollen Reichthum sich frei und rein in der einfachsten Form ausspre-

40) Es ist hierfür nicht ohne Interesse, wenn man sieht, wie ein und derselbe Satz in einem Duett der Oper Apollo et Hyacinthus (S. 79) und als Andante einer Symphonie (4) verwendet worden ist.

chen konnte, wie im lyrischen Gedicht des Dichters. Das Adagio der Instrumentalmusik in seiner schönsten Vollendung ist eine echt deutsche Schöpfung, sie ist das was sie ist unabhängig von dem Einfluß der neu erwachten deutschen Poesie geworden; daß ein und derselbe belebende Frühlingshauch beide im Wesentlichen zur gleichen Zeit erweckte mag uns ein Zeugniß sein, daß der echte Geist des deutschen Volks in beiden die Schwingen regte[41]. Mit dem gesteigerten Gehalt dehnte sich auch die Form, wurde voller und reicher, allein sie änderte sich nicht wesentlich; wir finden in den großartigsten Sätzen dieses Charakters die oben angedeuteten Grundzüge wieder, nur im Einzelnen wird die Ausführung freier, lebensvoller und bedeutender.

Der Schlußsatz hat in seiner raschen Bewegung, meistens im 3/4, 6/8 oder 2/4 Tact, und der lustigen Stimmung immer eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Tanz gehabt ohne doch die bestimmten charakteristischen Formen desselben anzunehmen. Obgleich in der formellen Behandlung desselben stets eine größere Freiheit gewaltet hat, so ist doch die Form des Rondo sehr vorherrschend geworden. Auch diese ist ursprünglich vom Tanz entlehnt, in der Symphonie aber gewahren wir auch mehr den Einfluß der in der Oper entwickelten Form des Rondo. Das Eindringliche, welches in der öfteren Wiederholung derselben Melodie lag, die Freiheit und Lässigkeit, welche in der Behandlung der Mittelglieder geboten war, die lange Zeit hindurch als ebensoviel vollständig abgeschlossene kleine Sätze auftreten und erst allmählich unter ein-

41) Daß es in neuester Zeit so selten gelingt in dieser Richtung zu befriedigen, mag auch charakteristisch sein. Schumann, der wiederholt auf diese Erscheinung hingewiesen hat, meinte, es scheine dies eine abgeschlossene Musik und man würde auf neue Mittelsätze anderen Charakters sinnen müssen (gesammelte Schriften I S. 283. 289).

ander wahrhaft verschmolzen werden, die Gelegenheit, Geist und Geschicklichkeit durch stets neue und überraschende Einführung des Themas zu bewähren, machte diese an sich leichtere Form sehr geeignet für einen Schlußsatz nach der damals geltenden Auffassung. Denn wie man in der Instrumentalmusik überhaupt einen angenehmen Genuß und Zeitvertreib suchte, der vielmehr abspannen als anspannen sollte, so wollte man namentlich zum Schluß zu fröhlichen Empfindungen angeregt sein. Durch eine eigene Laune ist aber der letzte Satz auch mitunter zum Tummelplatz contrapunktischer Arbeit ausersehen worden; die Meister der Kunst haben bewähren wollen, daß auch in dieser strengsten Form der echte Künstler Heiterkeit und Laune, Geist und Witz in voller Freiheit entfalten könne. So ist es ja auch bis in die neueste Zeit üblich geblieben, im Scherzo, dem eigentlichen Feld des musikalischen Witzes und Humors, contrapunktische Arbeit als eigenthümliche Würze anzubringen. Hier wie dort verdanken wir dieser Richtung einige der ausgezeichnetsten Leistungen der deutschen Instrumentalmusik.

Diesen drei ursprünglichen Sätzen der Symphonie wurde der Menuett als vierter hinzugefügt; vielleicht hatte die Suite[42] Veranlassung gegeben von ihrer langen Reihe ver-

42) Die Suite für Orchester oder für Klavier, welche im siebzehnten Jahrhundert ausgebildet wurde, bestand ihrem Wesen nach aus einer Reihe in Tempo, Rhythmus und Ausdruck verschiedener, meist sehr charakteristischer Tänze in derselben Tonart. Mattheson (vollk. Capellmeister S. 223 ff.) zählt deren auf: Menuett, Gavotte, Bourrée, Rigaudon, Gique, Polonaise, Anglaise (Countres-Dances, Ballads, Hornpipes), Passepied, Sarabande, Courante, Allemande und giebt auf seine Weise ihre nähere Charakteristik. „Die Allemanda,“ sagt er S. 232 „als eine aufrichtige teutsche Erfindung geht vor der Courante, so wie diese vor der Sarabanda und Gique her, welche Folge der Melodien man mit einem Nahmen Suite nennet.“ Aber weder diese Folge, noch diese Auswahl und Anzahl der

schiedener Tänze den damals beliebtesten zu entlehnen, um die Symphonie damit zu zieren. Ich kann nicht angeben, ob Joseph Haydn der erste gewesen ist, welcher den Menuett in die Symphonie eingeführt hat, gewiß ist er derjenige, welcher ihm einen eigenthümlichen, typisch gewordenen Charakter gegeben. Der Menuett war der Tanz der vornehmen Welt[43], er bot ihr die Gelegenheit Würde, Anstand und Grazie zu entfalten. Diejenigen Menuetts, welche unbefangen diesen Charakter des Tanzes wiedergeben, kann man jetzt nicht hören ohne an Puder und Reifrock erinnert zu werden, und wie die zierlichen Porzellanfigürchen und Kupferstiche jener Zeit erregen sie bei aller Anerkennung ihrer graziösen Würde ein heiteres Lächeln; in einer Zeit, welcher diese Art des Anstandes fremd geworden ist, kann sie nur humoristisch reproducirt werden[44]. Haydn parodirte den Menuett seiner Zeit nicht, aber er entkleidete ihn seiner vornehmen Würde; er

---

Tänze ist maßgebend für die Suite; andere geben Allemande, Courante, Gique, Passecaille, Gavotte, Menuett, Chaconne an, und später z. B. bei Bach herrscht hier große Freiheit. Man setzte den Tänzen aber noch eine Einleitung vor, ein Präludium, Phantasie oder eine förmliche Ouverture, welche nach französischer Art aus einem langsamen und einem lebhaften, meistentheils gearbeiteten Satz besteht, der wiederum durch einen langsamen abgeschlossen wird. Daß die Suite nicht unserer modernen Symphonie- und Sonatenform zu Grunde liegt, sondern die Symphonie der italiänischen Oper scheint mir einleuchtend; dies schließt aber eine theilweise Benutzung jener nicht aus. Es fragt sich freilich dabei auch, wie es mit der localen Verbreitung dieser verschiedenen Formen stehe.

43) So hat ihn Mozart, wie wir genauer sehen werden, im Don Giovanni höchst charakteristisch angewendet.

44) In Beethovens achter Symphonie ist der Menuett das Stück, welches das langsamste Tempo hat, und die feierlich graziöse Würde desselben macht gegen die lebhafte Beweglichkeit der übrigen Sätze eine überaus humoristische Wirkung. Auch in Mendelssohns A-dur Symphonie wird man den zierlichen Menuett nicht ohne Lächeln hören können.

nahm ihn, wie ihn die Bürgersleute tanzten und wußte eine volksthümliche Heiterkeit und Laune hineinzulegen, welche diesem Tanz ursprünglich fremd war. Die gemüthliche Fröhlichkeit und Jovialität, die muntern Späße und Scherze, die in den Salons der Noblesse als nicht standesgemäß keinen Zutritt fanden, wußte er zur Geltung zu bringen; er war unerschöpflich an Einfällen, Ueberraschungen, Witzen jeder Art, ohne ausgelassen oder ordinär zu werden, und er verstand es den Ton der behaglichen Laune zu behaupten, obgleich die künstlerische Behandlung der Form, die er nach allen Seiten erweiterte und ausdehnte, in hohem Maaße fein berechnet und geistreich war. Es ist begreiflich, daß diese Weise populär wurde; sie ging von einer beliebten Form aus, der Sinn der sich darin aussprach, war echt volksmäßig, und die Gestaltung wahrhaft künstlerisch: so hatte der Menuett seinen Platz in der Symphonie gewonnen und wußte ihn zu behaupten[45].

Mozarts erste Symphonien haben nur drei Sätze, und es ist wohl nicht zufällig daß zuerst in den in Wien im Jahr 1767 und 1768 componirten Symphonien der Menuett aufgenommen ist. Aber noch in späterer Zeit fehlt er mitunter, sowie auch die unmittelbare Verbindung aller drei Sätze zu einem zusammenhängenden Ganzen in späteren Symphonien festgehalten ist. Daß bei reiferer Bildung sich ein künstlerischer Sinn auch in solchem Bewahren einer älteren Weise verräth, kann die Symphonie 31 zeigen, wo das fein ausgearbeitete Andante, in welchem eine zarte Empfindung sich in eigenthümlicher Weise ausspricht, nicht allein den Mittel-

45) Die Stellung desselben vor oder nach dem langsamen Satz wechselt schon frühzeitig, auch bei Mozart, in der Regel folgt er auf das Andante.

sondern auch den Höhepunkt bildet. Mit richtigem Gefühl ist deshalb das lebhafte und rauschende Allegro, das demselben als Einleitung vorhergeht, zum Schluß abgedämpft, um auf jenen Satz vorzubereiten. Eben so wohl motivirt ist es durch den Charakter des Andante, in welchem eine sehnsüchtig schmerzliche Stimmung ihren Ausdruck findet, ohne zu einer vollkommen abschließenden Befriedigung zu gelangen, daß auch hier ein Uebergang zu dem letzten lebhaft bewegten Satz gemacht wird.

Es ist interessant zu verfolgen, wie Mozart in seinen Jugendarbeiten dieser Gattung in allmählichem Fortschritt sich der Technik und des Materials immer mehr versichert. Die erste Symphonie vom Jahr 1764 zeigt von melodiöser Erfindung sehr wenig, die Motive haben keinen bestimmten Charakter und von Durchführung kann noch keine Rede sein; merkwürdig aber ist der Sinn, mit welchem der Zuschnitt im Ganzen, die Formen im Allgemeinen aufgefaßt und beobachtet sind, so daß gar nichts Ungehöriges sich findet und die Symphonie, wenn gleich nicht bedeutend, doch fix und fertig ist; im Andante finden sich sogar einige harmonische Wendungen, welche von einem mehr als knabenhaft feinen und sicheren Gefühl zeugen. Merkwürdig ist auch der Fortschritt, welcher gleich in den nächsten Versuchen sich offenbart. An Kindern und Erwachsenen läßt es sich leicht beobachten, daß bei einigem Talent viel versprechende Einfälle, Ansätze und Versuche genug zum Vorschein kommen, daß es aber sehr schwer fällt ein Ganzes, auch nur von mäßigem Umfang und Gehalt abzuschließen und zu Stande zu bringen; es ist aber gerade der Beweis eines außerordentlichen, wahrhaft künstlerischen Genies, wenn von Anfang an, wie bei Mozart, die Kraft sich zeigt ein Ganzes zur Vollendung zu bringen. Man sieht nun auch, wie ihm, nachdem der erste Versuch gelungen

ist, nachdem er erfahren hat, wie er die Sache angreifen müsse, rasch die Kräfte wachsen; die nächsten Symphonien zeigen, wie knabenhaft sie uns auch vorkommen mögen, schon ungleich mehr Körper, mehr Bestimmtheit und Charakter in den einzelnen Elementen. Von verschiedenen Seiten her gewinnt er allmählich die Herrschaft über das Orchester. Das erste Bestreben ist darauf gerichtet, die einzelnen Stimmen frei und selbständig zu machen. Zunächst wird der zweiten Violine eine eigenthümliche Bewegung gegeben theils durch charakteristische Figuren, welche allerdings im Wesentlichen noch als begleitende erscheinen, theils durch contrapunktische Behandlung, namentlich in imitatorischer Weise; sodann wird der Baß zu einer lebendigen Selbständigkeit herangebildet. Hier scheint der Weg hauptsächlich der gewesen zu sein, daß, indem er zuerst in imitatorischen Sätzen selbständig der Hauptstimme gegenüber gestellt wurde, dies die Veranlassung wurde ihn überhaupt frei und unabhängig zu behandeln[46]. Es war durch die fortschreitende Entwickelung der selbständigen Stimmführung gegeben, daß auch die Motive bedeutender, intensiver werden mußten und das Ganze mehr Haltung und Gehalt bekam; eine eigentliche fruchtbare Durchführung und Verarbeitung war dadurch freilich noch nicht bedingt. Nicht minder mußte die Ausbildung des Saitenquartetts auch dahin führen, daß der eigenthümliche Charakter dieser Instrumente mehr und mehr zur Geltung kam und auch von dieser Seite her Charakter und Färbung der Motive schärfer entwickelt wurden. Die Saiteninstrumente bildeten lange Zeit den eigentlichen Kern des Ganzen; die Blasinstrumente wer-

46) Interessant ist in dieser Beziehung Symphonie 10, in welcher der Baß zumeist in Imitationen sich in einer Weise frei bewegt, wie dies früher nicht vorkommt.

den anfangs hauptsächlich angewendet um die Harmonie zu verstärken, dann auch die Melodie hervorzuheben, ihr Eintreten oder Wegbleiben dient dazu Licht und Schatten zu geben, aber erst allmählich bildet sich auch in der Behandlung der Blasinstrumente die Freiheit heran, sie ihrer individuellen Beschaffenheit nach selbständig am Ganzen mitwirken zu lassen. Oboen und Hörner, mitunter auch Trompeten [47], sind regelmäßig combinirt und geben durch die Art, wie sie angewendet werden, dem Orchester durchgehend einen scharfen, hellen Ton, wie er damals beliebt gewesen sein muß; im Contrast dazu wurden Flöten verwandt bei Sätzen von sanfterem Charakter, bei welchen häufig noch die Saiteninstrumente gedämpft werden. Erst später treten die Fagotts, welche früher nur die Bässe verstärken, selbständig hervor, aber hauptsächlich werden sie auch dann noch wie die Bratschen zu füllenden Mittelstimmen verwandt. Wir begegnen lange Zeit einzelnen bescheidenen Versuchen neue Instrumentalkräfte in eigenthümlicher Weise zu verwenden, bis es gelingt sie zu einem in allen Theilen selbständig belebten Ganzen heranzubilden.

Nach welchen Mustern und unter welchem Einfluß sich Mozart hauptsächlich in seinen Instrumentalcompositionen bildete ist leider nicht näher bekannt. Daß Jos. Haydns Symphonien auch ihm bekannt waren und nicht ohne Einwirkung blieben läßt sich annehmen, obgleich geringe Spuren bestimmt darauf hinführen. Im Menuett, wo man das Vorbild Haydns am ersten erwarten sollte und am leichtesten erkennen würde, zeigt sich im Allgemeinen eine verschiedene Auffassung, die auch später Mozart eigenthümlich bleibt. Das echt Haydnsche Element der jovialen Launen, das Vergnügen

---

47) Bemerkenswerth ist, daß auch da wo Trompeten angewandt sind, selten Pauken gebraucht werden.

an Ueberraschungen und Neckereien ist bei Mozart nicht vorherrschend; das volksthümlich Gemüthliche hat er beibehalten, übrigens sucht er ihn der Form nach zu verschönern und zu veredeln und ihm dadurch sein eigenthümliches Interesse zu geben. Diese Richtung — denn es ist der unbewußte Zug der Mozartschen Natur, nicht eine bewußte Tendenz — ist schon in den jugendlichen Arbeiten unverkennbar, wenn auch das Ziel nicht immer erreicht ist. Um so eher mag man denn da, wo sich ähnliche Aeußerungen einer humoristischen Neckerei wie bei Haydn finden (z. B. 13. 17), einen bestimmten Einfluß erkennen. Die letztere Symphonie (17), bei der es offenbar auf eine große Symphonie angelegt war, scheint überhaupt eine äußere Einwirkung zu verrathen. Nicht allein der Menuett, sondern namentlich das lang ausgeführte Schlußrondo verräth einen bestimmt Haydnschen Charakter. Abweichend von Mozarts gewöhnlicher Weise ist auch das Andante; statt des freien Flusses, der ihn sonst überall kenntlich macht, nimmt man hier ein etwas gezwungenes, angenommenes Wesen wahr, als suche er etwas vorzustellen, das er eigentlich nicht ist. Dies muß auch wohl ihm oder Anderen nachher aufgefallen sein, denn es findet sich am Schluß der Symphonie ein zweites Andante, das viel einfacher ist, nachcomponirt.

Es erscheint dem Entwickelungsgange Mozarts, wie wir ihn bisher beobachtet haben, ganz gemäß, daß seine Instrumentalcompositionen bis etwa zum Jahre 1772 wesentlich nur interessant sind, insofern sie uns zeigen, wie naturgemäß und sicher sich Mozart auch hier allmählich in den Besitz aller künstlerischen Mittel zu setzen verstand. Von dieser Zeit an fangen auch sie an ein selbständiges künstlerisches Interesse zu gewinnen. Auffallend ist es daß wir aus den Jahren 1775 bis 1777 gar keine Symphonien von Mozart besitzen. Allerdings

kann der Zufall es so gefügt haben, daß grade diese alle verloren gegangen sind; allein wahrscheinlich ist dies eben nicht, wenn man bedenkt, wie sorgfältig die Compositionen dieser Zeit aufbewahrt und wie vollständig sie im Ganzen erhalten sind. Auch läßt sich ein Grund dafür, daß Mozart während dieser Jahre die Symphonie vernachlässigt habe, darin finden daß er in anderen Gattungen der Instrumentalmusik sehr thätig war — die großen Serenaten und Concerte für Violine und Klavier fallen in diese Jahre; vielleicht mochte auch die immer zunehmende Unzufriedenheit mit seiner Stellung in Salzburg, möglicherweise auch das Mißfallen des Erzbischofs ihn veranlassen keine Symphonien mehr zu schreiben, die zunächst doch bestimmt waren bei Hofe aufgeführt zu werden [48]. Indessen muß dies freilich dahin gestellt bleiben: der Fund eines bisher unbekannt gebliebenen blauen Büchleins könnte dieser Combination eine erwünschte Widerlegung bringen.

Auch die bedeutenderen unter diesen späteren Symphonien sind knapp in den Formen und sparsam in den Mitteln, wie man es damals verlangte, wo wie wir sahen an einem Abend mehrere Symphonien aufgeführt wurden [49]. Der Fortschritt

48) Es ist nicht ohne Bedeutung daß Leop. Mozart, der nicht zufrieden war, daß Wolfgang auf seine Reise mehr Symphonien als Kirchenmusik mitgenommen hatte, diesem schreibt (24. Sept. 1778): „Was Dir keine Ehre macht ist besser, wenns nicht bekannt wird; deßwegen habe von Deinen Sinfonien nichts hergegeben, weil ich voraus wuste, daß Du mit reiferen Jahren, wo die Einsicht wächst, frohe seyn wirst daß sie niemand hat, wenn Du gleich damals, als Du sie schriebst, damit zufrieden warst; man wird immer heickler.“ Auch hieraus möchte man schließen daß er in den letzten Jahren vorher keine Symphonien mehr geschrieben hat, denn die in diesen Jahren componirten Serenaten stellte auch Leopold Mozart hoch.

49) Und doch schreibt Mozart seinem Vater von Paris aus (11. Sept. 1778) daß er seine Symphonien dort nicht aufführen könne, weil die mei-

zeigt sich theils in der größeren Freiheit in der Behandlung der Motive wie der Instrumente — so sind z. B. der erste Satz der Symphonie 35, der letzte Satz der Symphonien 32. 33 durch die freie Stimmführung voll Bewegung und Leben —, theils darin, daß die einzelnen Elemente und Motive mehr Individualität und Charakter erhalten, daß die Zwischenglieder zur Selbständigkeit entwickelt werden und die bloß verbindenden Passagen der Geigen, die nur einem Harmoniewechsel dienenden Baßfiguren dagegen verschwinden. Dabei treten außer einzelnen öfter wiederkehrenden Lieblingswendungen, die mehr der Zeit angehören, auch schon manche Eigenthümlichkeiten Mozarts hervor, welche später schärfer ausgeprägt erscheinen, z. B. daß das zweite Thema mitunter schwächer ist und gegen das erste abfällt, während er dagegen in dem Motiv, welches er zum Schluß des Theils anzubringen pflegt, sowohl durch die Art, wie er es einführt, als durch die glückliche Conception, meistens einen neuen Aufschwung hervorzubringen und eine eigenthümliche heitere Helle zu verbreiten weiß. Als Muster seiner Leistungen jener Zeit nach sehr verschiedenen Richtungen können die Symphonie in G moll (30) und in A-dur (34) dienen. Jene hat einen ernsten großen Charakter, der sich gleich in dem ersten bedeutenden Thema ausspricht, und durch die ganze Symphonie fest gehalten wird, was namentlich im Menuett und Finale hervortritt, welche ganz gegen die Gewohnheit jener Zeit, den ernsten, fast düstern Charakter bewahren, der auch im Andante wohl gemildert, aber nicht in seinem Wesen verändert erscheint. Dagegen ist die zweite von Anfang bis zu Ende ein Spiel der heitersten Laune und der anmuthigsten Grazie, voll Leben und Frische und stets edel

---

sten nicht nach dem Pariser Geschmack seien; „bei uns in Teutschland ist der lange Geschmack, in der That aber ist es besser kurz und gut“

gehalten. Sie kann zum Beweise dienen, mit wie geringen Mitteln ein Kunstwerk nicht allein angelegt, sondern sauber ausgeführt und fein schattirt werden kann. Und wenn man nur die beiden Menuetts dieser Symphonien mit einander vergleicht, so wird man gestehen daß ein Künstler der innerhalb dieser beschränkten Form die lächelnde Würde des feinen Anstands und den düstern Unmuth eines erregten Gemüths mit gleicher Wahrheit und Sicherheit auszudrücken wußte, über die Mittel der Instrumentalmusik mit der Herrschaft des Geistes verfügte. Allerdings zeichnen sich diese beiden Symphonien auch dadurch aus, daß sie eine erhöhte Stimmung charakteristisch und in consequenter Stetigkeit ausdrücken; denn von einzelnen Sätzen gilt dies, allerdings in verschiedenem Maaße, auch von anderen Symphonien. Im Allgemeinen aber ist der individuell charakteristische Ausdruck einer scharf bestimmten, namentlich leidenschaftlichen Stimmung nicht die eigentliche Aufgabe der Symphonie der damaligen Zeit. Daß sie zunächst für die gesellige Unterhaltung bestimmt war, also hauptsächlich einen heiteren Genuß verschaffen und vielmehr angenehm anregen als ernsthaft beschäftigen sollte, verläugnet sich nur ausnahmsweise; Lebhaftigkeit, Glanz, oder ruhige Beschaulichkeit machen ihren wesentlichen Charakter aus. Der Ernst, mit welchem der Künstler seine Aufgaben erfaßt, richtet sich daher vor Allem auf die Ausbildung der Form und Technik; die innersten Gefühle, die geheimen Erlebnisse seiner Seele in der Kunst rückhaltslos auszudrücken wagte und vermochte das Individuum noch so wenig als es in der geistigen Richtung der Musik jener Zeit überhaupt lag. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß ein Componist damals nicht menschlich tief und leidenschaftlich empfunden, und daß von seiner Empfindung nichts in seine Musik übergegangen sei, die ihm nicht etwa ein bloß äußerliches Spiel mit Formen und Formeln war.

Allein man unterschied damals allerdings theoretisch und praktisch zwischen menschlichem und künstlerischem Empfinden, der Anstand war auch in der Kunst mächtig, und in künstlerischer wie socialer Beziehung war das Subject sehr bedingt zulässig. Im Jahr 1774 erschien der Werther; an dem inneren Kämpfen und Ringen, welches ihn hervorgebracht hatte, war auch die Musik nicht unbetheiligt geblieben, allein um die künstlerische Freiheit zu ähnlichen Leistungen zu gewinnen, mußte sie noch länger arbeiten und streben. Durch das allseitige Durcharbeiten des Technischen und Formalen erwarb sie sich die Mittel dazu und es ist schon wiederholt bemerkt, wie mit der zunehmenden Freiheit nach dieser Richtung, auch durch die wachsende Intensivität des Gehalts die Formen bedeutender und lebensvoller werden. So ist es denn auch ein Zeichen der inneren Entwickelung des Künstlers, wenn wir sehen, wie der Jüngling, wenn auch noch erst in vereinzelten Erscheinungen, sich selbst und sein Gemüthsleben musikalisch auszusprechen bestrebt ist. Dabei darf man nicht vergessen, daß wir einen Jüngling vor uns haben, den das Leben noch nicht durch tief erregte Leidenschaften und schwere Schicksale in die Schule genommen hat, und wir haben es als ein Zeichen von Gesundheit und Tüchtigkeit auch der künstlerischen Natur anzusehen, daß er sich nichts vorredete, sich nichts einbildete, nichts vorstellen wollte, sondern stets sich einfach so gab wie er war.

Die Symphonie — wenn das Wort als Bezeichnung für die bisher besprochene Art der Instrumentalmusik gefaßt wird — war übrigens damals nicht wie heute die größte und umfassendste Form der Orchestermusik. Man gebrachte deren noch andere, für welche man früher den Namen Cassation[50],

50) Cassatio, Cassazione wurde in ähnlicher Weise wie Serenata

zuletzt wie es scheint vorherrschend Serenate[51] angewendet findet; so wie diese von äußerlichen Zufälligkeiten entlehnt sind, haben sie wohl kaum je eine bestimmt ausgeprägte Form

---

von Instrumentalmusik gebraucht, welche Abends im Freien aufgeführt wurde; es war dann aber eine Zeitlang der geläufige Ausdruck für Instrumentalmusik überhaupt, sowohl Symphonien als Quartetten, und ein bestimmter Unterschied ist kaum anzugeben. Mozart erwähnt in einem Briefe an seine Schwester (Beil. V, 23) unterschiedliche seiner Cassationen, in einem anderen (München 2. Oct. 1777) „die zwei Cassationen für die Gräfin", welche nicht mehr nachzuweisen sind, und schreibt noch später seinem Vater (Wien 4. Juli 1781): „Die 3 Cassationen brauche ich gar nothwendig. Wenn ich nur unterdessen die ex F und B habe — die ex D können Sie mir mit Gelegenheit schicken." In einem früheren Briefe heißt es (München 6. Oct. 1777): „Zu guter Letzt spielte ich die letzte Cassation aus dem B von mir; da schauete alles groß darein, ich spielte als wenn ich der größte Geiger in ganz Europa wäre." Hier war also eine obligate Violine dabei, und ebenso erwähnt der Vater (12. April 1778) eine Cassation Wolfgangs für Saiteninstrumente und 2 Hörner, welche der Geiger Kolb mit erstaunlichem Beifall gespielt habe. Höchst wahrscheinlich sind also mit diesen Cassationen die drei Divertimenti in F- B- und D-dur (53. 55. 56) gemeint; da nun auch die beiden Sachen, welche ausdrücklich mit dem Titel der Cassationen überliefert sind, aus mehreren Sätzen bestehen, so scheint es als wenn man damals die Cassationen von der Symphonie im engeren Sinne unterschied.

51) Serenata ist ursprünglich eine Nachtmusik im Freien, welche entweder vor den Fenstern des oder der zu Feiernden, oder auf öffentlichen Plätzen aufgeführt wurden, nach einer in früherer Zeit sehr allgemeinen Sitte. So componirte Sammartini, wie Carpani erzählt (le Haydine p. 58) seine ersten Symphonien für die Aufführungen im Freien, welche der Gouverneur Pallavicini veranstaltete; si sonavano esse in piena aria sulla mezzaluna della citadella a divertimento dei cittadini che a diporto trovavansi nella sottoposta spianata le sere d' estate. Mozart schreibt seinem Vater, daß Martin, mit welchem er sich vereinigte, die Erlaubniß erhalten habe zwölf Concerte im Augarten zu geben und vier große Nachtmusiken auf den schönsten Plätzen in der Stadt (Wien 8. Mai 1782). Dann wurden derartige Compositionen auch bei Concerten im Saal aufgeführt.

bezeichnet und wechseln untereinander, je nachdem Zeit und Mode entscheiden. Was sie von der Symphonie im engern Sinn unterscheidet ist größerer Reichthum und Mannichfaltigkeit nach verschiedenen Richtungen hin. Oft sind mehrere Instrumente dabei beschäftigt und diese werden in verschiedener Weise, mit sichtlichem Bestreben nach Abwechslung gruppirt, besonders aber finden sich Soloinstrumente auf mannichfache Art dabei angewandt. Ferner ist die Zahl der einzelnen Sätze meistens bedeutend erweitert und steigert sich nicht selten bis auf acht. Faßt man die Anordnung und Gliederung derselben etwas näher ins Auge, so ergiebt sich hauptsächlich daß die in der Symphonie ausgebildeten Formen auch hier angewendet, aber in verschiedenen Modificationen vervielfältigt zusammengestellt sind.

Eigenthümlich ist diesen Compositionen daß sie gewöhnlich durch einen Marsch eingeleitet und mitunter auch beschlossen wurden (37). Ursprünglich mochte derselbe wirklich bestimmt sein das Auftreten und Abziehen des Orchesters bei einer festlichen Gelegenheit zu begleiten; später, wo die Saiteninstrumente dabei in gleicher Weise beschäftigt werden wie bei allen anderen Sätzen, ist dies wohl nicht anzunehmen: der Marsch war nun die Form der Einleitung geworden, welche auf den ursprünglichen Charakter nur noch mehr hinwies. Uebrigens finden wir ihn als eigentlichen Marsch behandelt, die Formen nicht ausgedehnt, oder zu einer eigenthümlichen Kunstform erweitert und ausgebauet, sehr häufig hat er nicht einmal ein Trio; der Ausdruck ist meistens lebhaft und heiter [52].

52) Die einzelnen Märsche, welche von Mozart erhalten sind, waren wohl meistens zur Einleitung von Serenaten bestimmt; man wechselte damit und wir finden sie deshalb auch für sich geschrieben. Daß der Marsch

Unter den übrigen Sätzen, welche in ähnlicher Weise wie in der Symphonie abwechseln, nimmt der Menuett eine Hauptstelle ein, indem er fast regelmäßig zwischen jedes Andante und Allegro als vermittelndes Glied eingeschoben wird und also zwei oder dreimal in einem Stück sich findet[53]. Man sucht nun nicht allein demselben einen verschiedenen Charakter zu geben, sondern besonders durch mannichfache Abwechslung in der Instrumentation einen eigenthümlichen Reiz hervorzubringen, namentlich im Trio, wobei es gar nicht selten ist, daß einem Menuett mehrere Trios mit anderer Instrumentation beigegeben sind. Nicht selten werden im Trio obligate Instrumente, Violine (40. 41. 42. 43), Flöte (42), Trompete (43), oder auch die Saiteninstrumente allein (38. 43) angewendet.

Was die Gliederung der übrigen Sätze anlangt, so sind ein großes zweitheiliges Allegro zu Anfang und ein Allegro oder Presto zum Schluß, mitunter durch ein kurzes Adagio eingeleitet, wie bei der Symphonie die Eckpfeiler und diese Sätze wurden auch ähnlich wie in der Symphonie behandelt. Bei einfacherer Ausführung wird der zwischen ihnen stehende langsame Satz durch zwei Menuetts eingefaßt (36), dann finden sich zwei langsame Sätze jeder mit zugehörigem Me-

44 zu einer Serenate gehörte, die nicht erhalten zu sein scheint, ist gewiß, daß ein anderer (44) für eine noch erhaltene Serenate (48) bestimmt war, ist der Instrumentation wegen nicht unwahrscheinlich.

53) Daß man hier nur den einmal eingebürgerten Menuett anwandte und den in der Suite dargebotenen Reichthum charakteristischer Tänze ganz unbenutzt ließ ist wohl ein Beweis, daß diese Form der Instrumentalmusik damals wenigstens in diesen Gegenden gar keine praktische Geltung hatte. Zu bedauern ist es gewiß, daß so viele Keime, die einer Entwickelung zu eigenthümlichen Formen der Instrumentalmusik fähig waren, unausgebildet blieben.

nuett (37), welche durch verschiedene Instrumentation charakterisirt sind. Bei fortschreitender Erweiterung tritt zwischen die beiden langsamen Sätze noch ein Allegro ein, das aber seinem Charakter wie der Instrumentation nach von den beiden Hauptsätzen im schnellen Tempo, meistens durch leichtere Haltung und Färbung unterschieden wird. Bei dieser reicheren Gliederung werden nun auch die Instrumente mit mehr Abwechselung gruppirt. So sind z. B. (40) im ersten Andante und dem folgenden Allegro Oboe und Horn obligat, im zweiten Andante treten Flöten zu den Saiteninstrumenten hinzu.

In eigenthümlicher Weise ausgebildet erscheint die Form in den Serenaten, in welchen eine obligate Violine beschäftigt ist (40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47). Hier tritt nämlich nach dem ersten Allegro die Solovioline mit drei in wechselnder Reihe aufeinander folgenden Sätzen Andante, Menuett, Allegro (Rondo 43) ein, die gewissermaßen ein abgeschloßnes Ganze für sich bilden sodaß, wenn man sie herausnimmt, eine vollständige Symphonie bleibt[54]. Die Concertantsymphonie ist in den letzten beiden Serenaten vom Jahr 1774 und 1775 (42. 43) auch noch durch eine besondere Instrumentation hervorgehoben. In den übrigen Sätzen sind die allgemein üblichen Blasinstrumente Oboen, Hörner und Trompeten angewendet, während zur Begleitung der obligaten Geige Flöten,

54) Mozart berichtet seinem Vater (Wien 29. März 1783) daß eine Nummer in seinem Concert „die kleine Concertant-Symphonie aus der letzten Finalmusik" gewesen sei, also eben dieser in sich abgeschlossene Abschnitt. Der Ausdruck Finalmusik, der auch sonst mitunter vorkommt — in einem Briefe aus München (2. Oct. 1777) erwähnt er „die Finalmusik mit dem Rondo", was auf 43 passen würde — scheint darauf hinzuweisen daß diese längeren mit concertirenden Soloinstrumenten ausgestatteten Compositionen am Schluß der Concerte aufgeführt wurden, wie dies auch von den Cassationen berichtet wird.

Hörner und Fagotts gebraucht sind und namentlich in der letzten (43) sind diese — wie es auch in der Es-dur Litanei schon bemerkbar war — in der Weise der später durch Mozart vollkommen entwickelten Instrumentation zusammengestellt und behandelt. Ueberhaupt zeigt sich in diesen beiden Serenaten (42. 43) ein auffallender Fortschritt gegen die beiden früheren, die, abgesehen von den breiteren Formen und der größeren Gewandtheit im Einzelnen, sich von den übrigen Symphonien nicht wesentlich unterscheiden. In diesen beiden aber gewahrt man nicht allein große Sicherheit in der Behandlung des Orchesters, sowohl dem Klange nach als in der Polyphonie, wie sie instrumentalen Compositionen angemessen ist, sondern es ist eine Fülle von schönen Motiven ausgestreut und ihre Verarbeitung ist fließend und frei. Auch begegnen sich eine heitere Laune und Freude an der Ausführung aufs glücklichste. Namentlich die letzte Serenate (43) ist trotz der vielen Sätze, mit denen sie ausgestattet ist, jeder einzelne mit einer Liebe und Behaglichkeit ausgearbeitet, als sei er der einzige, und auch in der Erfindung zeigt sich soviel Innigkeit und wieder soviel joviale Laune, daß man wohl sieht, er hat mit rechter Lust seine besten Kräfte aufgeboten. Sie war geschrieben um die Verlobung der Tochter des allgemein geehrten und beliebten Bürgermeisters Haffner zu feiern; gewiß war Mozart mit vollem Herzen dabei, und vergegenwärtigt man sich die glänzende und heitere Stimmung eines solchen Festes, so fällt noch ein helleres Licht auf die Composition, die derselben ihren schönsten Ausdruck zu geben bestimmt war[55].

---

55) In der Serenate 42 ist das zweite Andante durch obligate Flöte, Oboe und Fagott hervorgehoben; auch ist im Trio des letzten Menuetts noch eine Soloflöte angebracht. Im Finale wechselt ein kleines Andante von sehnsüchtigem Ausdruck dreimal mit einem lebhaften heiteren Allegro

In anderer Weise ist eine kleine Serenate (47) von mäßigem Umfang und in knappen Formen aus dem Januar 1776 behandelt. Sie ist nur für Saiteninstrumente und Pauken geschrieben, und zwar treten zwei Sologeigen mit Bratsche und Baß, die als begleitende Stimmen behandelt sind, gewissermaßen als ein Chor einem zweiten gegenüber, welchen zwei Geigen, Bratsche und Violoncello, sämmtlich als Ripienstimmen behandelt und in mehrfacher Besetzung gedacht, mit den Pauken bilden. Die Abwechslung, in der die beiden Chöre theils einander gegenübergestellt sind, theils zusammen wirken; das Einfallen der Tuttistellen, mancherlei Klangeffecte z. B. durch das Pizzicato, selbst die Paukenschläge sind so geschickt und geistreich benutzt, daß das kleine Werk ein ganz eigenthümliches Colorit erhalten hat; auch ist darin ein richtiger Tact bewiesen daß die einzelnen Sätze kurz behandelt sind um nicht durch Ermüdung des Ohrs den fremdartigen Reiz des Stückes zu zerstören [56].

Dieses Lob kann man auch einem Notturno ertheilen, das für vier Orchester, jedes aus dem Saitenquartett und zwei Hörnern bestehend so geschrieben ist, daß ein dreifaches Echo vorgestellt ist. Wenn das erste Orchester eine zusammenhängende Phrase gespielt hat, fällt das zweite Orchester in den letzten Tact mit derselben oder den letzten vier Tacten desselben ein, das dritte löst das zweite im letzten Tact mit den drei, das vierte ebenso das dritte mit den beiden letzten Tacten ab;

---

ab, und noch in der Coda drängt sich ein Ansatz des Andante ein. Das Ganze bekommt dadurch einen neckischen Charakter, daß man fast an Papageno erinnert werden kann.

56) Es besteht aus einem Marsch, Menuett und Rondo, das von einem kurzen Adagio unterbrochen wird. Noch kürzer und knapper ist ein Ständchen (38) in vier Sätzen, das wohl, wie die erste Ueberschrift anzeigt, ursprünglich ein Contretanz war.

dann fährt das erste Orchester fort. In dieser Art ist das aus drei Sätzen — Andante, Allegro und Menuett — bestehende Stück mit ganz geringen Modificationen durchgeführt; nur das Trio des Menuetts wird von einem Orchester allein oder allen zugleich gespielt. Es versteht sich daß die Composition so eingerichtet ist, daß auch wenn man die Echos wegläßt, der Zusammenhang hergestellt ist. Das Verdienst einer solchen Spielerei besteht natürlich hauptsächlich darin daß man den Zwang nicht mehr als billig merkt; eine besondere Wirkung macht es mitunter, wenn bei der Wiederholung dieselbe Phrase rhythmisch verschoben wird, namentlich im Menuett, wo kurze Schläge hinter einander auf verschiedene Tacttheile fallen, und wahrhaft komisch ist es, wenn im ersten Theil desselben die Hörner allein eine Phrase abschließen



und als gönnten sie sich das Wort nicht hinter einander herjagen. Indessen ist, wie gesagt, auch hier anzuerkennen daß der Spaß nicht zu lange dauert.

26.

Von den bisher behandelten Instrumentalsätzen unterscheiden sich die, welche mit den Namen Divertimento bezeichnet werden nicht durch die Form, sondern dadurch daß die verschiedenen Stimmen nur einfach besetzt werden [1]. Das älteste derselben, in Mailand im Jahr 1771 componirt (50) [2],

---

1) Wir haben bereits gesehen, daß dieselben auch mit dem Namen von Cassationen angeführt werden; eins (50) führt zugleich den Namen Concerto, ist aber keineswegs concertirend im eigentlichen Sinn.

2) Wo Saiteninstrumente angewendet sind, ist die Baßstimme nur als

hat die Form der Symphonie — vier Sätze in der gewöhnlichen Reihenfolge, den letzten Satz als Rondo behandelt —, und ist auch in der Kürze und Knappheit, mit welcher die einzelnen Sätze ausgeführt sind, den Symphonien jener Zeit ganz verwandt. Die Saiteninstrumente sind durchaus nicht obligat behandelt und unterscheiden sich kaum von den gewöhnlichen Ripienstimmen einer Symphonie, die Blasinstrumente — zwei Clarinetten und zwei Hörner — treten allerdings mehr als gewöhnlich hervor. Zwar concertirend sind sie auch nicht, allein sie haben nicht den Charakter einer bloßen Verstärkung der Saiteninstrumente, sondern sie machen sich bald zusammen, bald getrennt diesen gegenüber mit eigenen Motiven und Gängen als selbständig geltend; im Andante tragen die Blasinstrumente allein mit den Bässen das Thema vor. In einer für eine spätere Aufführung vorgenommenen Bearbeitung sind die Blasinstrumente noch nachdrücklicher hervorgehoben. Da man im Salzburger Orchester keine Clarinetten besaß, hat Mozart sich nicht begnügt Oboen ihre Stimme zu geben, sondern an ihrer Stelle sind mit den Hörnern zwei Oboen, zwei englische Hörner und zwei Fagotts verbunden [3]. Dieser vollere Chor ist nun so benutzt, daß bald Oboen und englische Hörner die Partie der Clarinetten gemeinsam übernehmen, bald die englischen Hörner, oder auch

---

Basso bezeichnet, es findet sich keine Andeutung darüber, ob damit Contrabaß und Violoncell, wie im Orchester, oder eins von beiden allein gemeint sei.

3) Es ist indessen auch möglich, daß diese Instrumente nur zur Verstärkung hinzugesetzt sind, da sich in zwei Compositionen für Blasinstrumente (57. 58) dieselben fünf Instrumente zusammen verwendet finden. Dieses Zusammentreffen läßt schließen daß die neue Bearbeitung im Jahr 1773 Statt fand, da auch Papier und Handschrift mit dem aus diesem Jahr datirten Divertimento (58) übereinstimmen.

die Fagotts die Hörner unterstützen, während die letzteren meistens den Baß verstärken. Im Wesentlichen ist nichts geändert, und die Saiteninstrumente sind von der Bearbeitung ganz unberührt geblieben; beachtenswerth ist, dabei wie eine durch äußere Umstände gebotene Veränderung zur Bereicherung und Verschönerung geführt hat[4].

Sehr groß ist die Abwechslung in dem nächsten Divertimento vom Juni 1772 (51), das wie die größten Serenaten aus sieben Sätzen besteht, in welchen die Combination der verschiedenen Instrumente — es sind außer vier Hörnern eine Flöte, eine Oboe und ein Fagott neben dem Saitenquartett beschäftigt — mit sichtlicher Liebe variirt ist. So ist das erste Adagio für die Streichinstrumente, das zweite für die Blasinstrumente, die sämmtlich concertirend sind, allein geschrieben; der erste Menuett ist für die Saiteninstrumente allein, in den drei Trios wechseln die Blasinstrumente mit einander ab, das erste blasen die vier Hörner, das zweite Flöte, Oboe und Fagott, das dritte sämmtliche Bläser und in der Coda vereinigen sich alle Instrumente. Eine andere Zusammenstellung ist beim zweiten Menuett gemacht, der von allen Instrumenten gespielt wird, unter denen die vier Hörner besonders hervortreten; beim ersten Trio gesellt sich die Flöte, beim zweiten die Oboe zu den Saiteninstrumenten. In dem dritten Satz, einem Allegretto, ist die Flöte obligat und die Hörner schweigen; im ersten und letzten Satz wirken alle Instrumente zusammen. Man sieht, eine wie reiche und vielfach schattirte

4) Schon bei diesem kleinen Stück ist es nicht ohne Interesse zu verfolgen, mit welcher Sicherheit die bei der neuen Instrumentation sich ergebenden Vortheile benutzt sind; später werden uns ähnliche Umarbeitungen von bedeutenderen Werken begegnen.

Abwechslung allein nach dieser Seite hin diese Composition darbietet [5].

Weniger reich ausgestattet, aber in mancher Beziehung eigenthümlich ist ein Divertimento in sechs Sätzen für Oboe und zwei Hörner neben den Saiteninstrumenten aus dem Juli 1776 (54) [6]. In der Behandlung der einzelnen Sätze findet sich z. B. das Eigenthümliche daß der zweite Menuett kein Trio hat, sondern statt dessen dreimal variirt wird, wobei die Oboe und die beiden Violinen abwechselnd vortreten [7]. Hierbei zeigt sich in einigen, obwohl sehr mäßigen Passagen, etwas von concertirender Weise, übrigens sind auch in diesem Divertimento die Stimmen einfach und nicht eigentlich obligat behandelt. Die Oboe tritt zwar durchgehends in bedeutender Weise hervor, aber nicht durch Passagen, sondern durch ausgehaltene Töne und gesangreiche Melodien. Bei der Behandlung der Saiteninstrumente verräth sich, wie das von dieser Zeit nicht anders zu erwarten ist, die Sicherheit in der Belebung des Ganzen durch freie Stimmführung, die, wenn es auch keine eigentlich ausgearbeitete Durchführung wird,

5) Vier Hörner, welche sich hier ganz besonders geltend machen, finden sich bei Mozart schon früh angewendet und zwar meist so, daß je zwei einer anderen Tonart angehören, nicht allein in Symphonien (16. 17. 30 und zur Betulia liberata), sondern auch in Opern bei der Begleitung (Ascanio 11. Finta giardiniera 13. 26. Rè pastore 12).

6) Während wir aus diesen Jahren meistens saubere Reinschriften Mozarts haben, ist dies eine sehr flüchtig auf schon anderweitig gebrauchtem Notenpapier von verschiedenem Format hingeworfene Partitur, mit Abkürzungen, Anweisungen für den Copisten, und einzelnen Correcturen. Es scheint daß diese Composition für eine bestimmte Veranlassung rasch geschrieben und nachher liegen geblieben ist.

7) Das Thema ist dreistimmig angelegt, bei den Variationen ändert sich allein die variirende Stimme, die anderen bleiben unverändert, nur die Füllstimmen der Hörner sind fortgelassen.

doch überall in kleinen Ansätzen auf thematische Behandlung hinweist. Sehr bemerkbar aber ist in dieser Composition schon eine Erscheinung, die später genauer zu verfolgen sein wird, daß die Melodien in den Instrumentalcompositionen Mozarts, je freier und selbständiger dieselben sich entwickeln, um so mehr einen national deutschen Charakter tragen. Zur völligen Klarheit kommt dies, wenn die deutsche Oper der italiänischen bestimmt entgegentritt, unverkennbar aber wird diese Richtung schon in der Instrumentalmusik, seitdem auch in ihr eine selbständige Entfaltung beginnt. Und grade in diesem kleinen Werke finden sich Melodien, die einen so zu sagen volksthümlich deutschen Charakter haben und an die Weisen deutscher Lieder erinnern.

Die Verbindung der Hörner mit den Saiteninstrumenten, wie sie schon in diesem Divertimento sich geltend macht, tritt uns auch in späteren als eine damals beliebte entgegen. Es liegt in der Natur dieser Instrumente daß eine innige Verschmelzung beider Elemente kaum zu erreichen ist. Je freier und gründlicher die thematische Durcharbeitung in den Saiteninstrumenten geführt wird, um so weniger werden sich die Hörner dabei recht eigentlich betheiligen, wenn auch in einzelnen Fällen bei der Erfindung und Bearbeitung der Motive, bei harmonischen Wendungen die eigenthümliche Beschaffenheit dieser Instrumente benutzt und zu sehr schönen Wirkungen verwandt werden kann. Die eigentlichen charakteristischen Horngänge können nur selten, meistens im Menuett oder einem lustigen Finale zur Geltung kommen; desto mehr Gebrauch läßt sich von den schönen gehaltenen Tönen machen. Ueberhaupt kommt es darauf an die Hörner ganz selbständig in das selbständige Wesen der Saiteninstrumente eingreifen zu lassen, nicht nothdürftig die zufällig passenden Horntöne anzubringen, wie sie allenfalls zur Verstärkung bei einem

Tutti zu gebrauchen sind, sondern die Hörner, wo sie eintreten, zu ihrer vollen natürlichen Wirkung kommen zu lassen, wodurch dann allerdings ein schönes, tiefes Colorit zu erreichen ist. Concertirend und in diesem Sinn obligat sind sie in diesen Stücken nicht gebraucht, ihre Wirkung beruht auf dem geschickt benutzten Contrast der Klangfarbe.

In einem Divertimento, das etwa 1773 oder 1774 geschrieben sein mag (52) sind zwei Hörner mit Violine, Bratsche und Baß verbunden [8]. Es ist kurz und knapp in den Formen, aber mit Gewandtheit geschrieben. Im Adagio treten die Violine und Bratsche concertirend auf zu einem ganz einfachen Grundbaß, die Hörner schweigen [9]; man muß sich dabei erinnern daß damals auch bei Symphonien regelmäßig auf dem Klavier begleitet wurde.

Nicht allein weit bedeutender, sondern vollkommen fertige und reiche Kunstwerke echt Mozartschen Gepräges sind die beiden Divertimenti für Quartett mit zwei Hörnern aus den Jahren 1776 und 1777 (53. 55). Beide haben sechs Sätze, die alle voll und reich ausgeführt sind; Fülle und Anmuth in der Erfindung, der thematischen Durchführung und harmonischen Behandlung sind hier in reichster Entwickelung vorhanden. Es genügt z. B. auf den Mittelsatz des ersten Allegro in 53 einen Blick zu werfen um die echte Mozartsche Kunst zu gewahren,

---

8) Das Fagott, das mit angegeben ist, dient nur zur Verstärkung der Baßstimme. — Uebrigens ist auch diese Partitur rasch und flüchtig geschrieben.

9) In der Regel sind bei dem ausgeführten Adagio die Hörner nicht angewendet. Dies rührte wohl zum Theil von der allgemeinen Gewohnheit her diese Sätze schwächer zu instrumentiren, theils fürchtete man wohl bei der größeren Intensivität der Motive, bei der vielfach freieren Bewegung in Harmonie und Figuren die Einheit des Ganzen durch die hier mehr vereinzelt eingreifenden Hörner zu stören.

und so tritt sie überall im Ganzen und Einzelnen unverkennbar hervor. Die Saiteninstrumente sind im Stil des eigentlichen Quartetts gehalten, also mit selbständiger Bewegung und Betheiligung der einzelnen Stimmen, jedoch so daß die erste Violine merklich das Uebergewicht hat, und je entschiedener dieselbe als Solostimme behandelt wird, um so mehr nehmen die übrigen den Charakter der Begleitung an. Dies Verhältniß ist in den verschiedenen Sätzen ein verschiedenes. Im ersten Divertimento (53) tritt die erste Violine zwar in allen Sätzen entschieden als die melodieführende hervor, allein während übrigens der Charakter nur in einzelnen Passagen solomäßig wird, tritt im Adagio eine vollkommen concertirende, bravurmäßige Behandlung der Violine ein. In dem letzten, in jeder Hinsicht groß angelegten und ausgeführten Divertimento (55) ist dagegen durchweg die erste Violine als Soloinstrument mit allen Anforderungen an Bravur behandelt, obgleich dadurch keineswegs die übrigen Instrumente so zurückgedrängt werden, daß sie nicht auch, wenn gleich in bescheidener Weise, doch durchaus selbständig mitwirkten. Man gewahrt vielmehr in der feinen und sauberen Behandlung des Details, oft in kleinen Zügen, nicht allein die Sicherheit und Gewandtheit eines geübten Technikers, sondern den schaffenden Geist eines Künstlers, der auch in den Nebendingen sich productiv erweist. Die Violine tritt gleich im ersten Satz, obwohl hier die thematische Behandlung vorwiegt, mit Solopassagen hervor und die Durchführung im zweiten Theil wird hauptsächlich durch Bearbeitung der Passagen bewerkstelligt. Die zweite Stelle — wo in jenem Divertimento ein einfaches, höchst anmuthiges Andante grazioso, eine Art Lied ohne Worte steht — nimmt hier ein Thema mit Variationen ein, an denen sich zwar alle Instrumente gebührend betheiligen, aber die Geige durch virtuosenhafte Bravur, die ihr allein zugemuthet wird,

den Vorrang in Anspruch nimmt. In den beiden Menuetts tritt dieser Charakter am wenigsten hervor, sehr entschieden ist er dagegen in dem breit angelegten Adagio ausgesprochen, wo die übrigen Instrumente auch dadurch zurücktreten, daß die zweite Violine und Bratsche gedämpft, der Baß pizzicato spielt [10]. Dem entsprechend herrscht die erste Geige nicht allein dadurch daß sie die Melodie führt, sondern diese ist auch mit Figuren und Passagen reich geschmückt, deren Ausführung einen Virtuosen verlangt. Der Schlußsatz wird durch ein Andante eingeleitet, in welchem der ersten Violine ein Recitativ gegeben ist, — ganz in der Weise, wie diese Form später so häufig benutzt ist, — nicht zu lang ausgedehnt und so ausgeführt daß der ganze Umfang des Instruments charakteristisch heraustritt. Auf diese Einleitung folgt ein langes Molto Allegro im 3/8 Takt, das in unaufhaltsamer Bewegung den Geiger fortwährend in der verschiedenartigsten Weise beschäftigt und ihm Gelegenheit bietet seine volle Tüchtigkeit in jeder Art der technischen Durchbildung zu bewähren, zugleich aber ein wohl angelegtes und durchgeführtes Musikstück bildet, in welchem auch den übrigen Stimmen ihr volles Recht widerfährt. Zuletzt tritt das Recitativ noch einmal wieder ein, worauf ein kurzer brillanter Schluß folgt. Die Stimmung, welche sich in diesem Satz ausdrückt, ist nicht die gewöhnliche

10) Der Gebrauch der gedämpften Saiteninstrumente, namentlich in langsamen Sätzen, sowohl bei der Begleitung als in der Symphonie und im Quartett war damals sehr häufig. Man scheint das Gefühl des Geheimnißvollen, Schaurigen, zu dessen Charakteristik sie jetzt überwiegend gebraucht werden, derzeit dabei nicht gehabt zu haben; in der Regel sieht man nur die Absicht durch die gemäßigte Klangfarbe eine Abwechslung hervorzubringen. Da man die Bässe nicht dämpfte und also ihren Ton mit den übrigen nicht in Einklang bringen konnte, war es üblich sie dazu pizzicato spielen zu lassen, wodurch man dann einen durchaus contrastirenden Klang erhielt.

einer lustigen Heiterkeit, wie sie in den Finalen Mozarts vorherrscht, sondern es ist etwas von treibender Hast darin, von wechselnder Laune, es fallen stärkere Accente als sonst gewöhnlich, was alles auf eine gewisse Spannung deutet, die auch in der recitativischen Einleitung sich ausspricht. Allerdings darf man diese Andeutungen nicht nach den Voraussetzungen des weltschmerzlichen Fiebers der neuesten Musik auslegen; sie gelten vielmehr nur wenn man sich in die Auffassung jener Zeit versetzt.

Am passendsten findet hier auch das dritte Divertimento in D-dur (56) seine Erwähnung, obgleich es nicht nach bestimmten äußeren Zeugnissen diesen Jahren zugesprochen werden kann. Es ist möglich daß es erst im Jahr 1779 oder 1780 componirt worden ist, allein die Uebereinstimmung in der Wahl und Behandlung der Instrumente, in der Zahl und Anordnung der Sätze und in der Darstellungsweise mit den beiden eben erwähnten ist so groß, daß man es kaum davon trennen kann. Der größeren Anlage und breiteren Ausführung nach steht es dem letzten in B-dur am nächsten; vielleicht ist die erste Violine hier etwas weniger virtuosenhaft behandelt — jedenfalls ist der Unterschied nicht wesentlich —, die Stimmung aber ist eher etwas ruhiger und wiewohl heiter und freundlich doch gehalten. Die Beherrschung der Form in der Anlage und Gruppirung, in der Stimmführung ist hier ebenso vollkommen, die Sicherheit in der harmonischen und contrapunktischen Bearbeitung der Motive, die Freiheit und Leichtigkeit mit der dieselbe nicht als sei es eigentlich darauf angelegt, sondern als ergebe sie sich von selbst aus dem einmal ausgesprochenen Gedanken am rechten Fleck und mit dem rechten Maß sich geltend macht ist hier wie dort gleich ausgebildet. Wenn der erste Satz hier vielleicht größer angelegt, die Motive breiter sind, so ist dort das Adagio tiefer und

weiter ausgeführt, auch der letzte Satz ist in dem Divertimento in Es-dur eigenthümlicher. Die übrigen Sätze dürften einander nicht viel nehmen. Wenn man genauer in die Structur der einzelnen Sätze eingehen will, wird man große Verwandtschaft zwischen diesen Stücken finden, die ebenfalls dafür spricht daß beide der Zeit nach nicht weit auseinander liegen [11].

Dies Divertimento war es, was Mozart in München spielte, „als wenn er der größte Geiger von Europa wäre“, daß „Alles groß darein schauete“. Wir sehen also, daß das Hervortreten des Virtuosenmäßigen in der Behandlung der Geige, welches sowohl in diesen Stücken als in den Serenaten schon seit dem Jahr 1773 sich mehr und mehr geltend macht, Hand in Hand mit der Ausbildung Mozarts als Violinvirtuosen geht, die wir noch näher zu betrachten haben werden [12].

Wenn in der damals üblichen Zusammensetzung des Oche-

11) Auch die Behandlung der Hörner ist dieselbe; sie treten nicht sehr hervor, aber an einzelnen Stellen sind ihnen überraschende Wendungen abgewonnen, und überflüssig sind sie nirgend. Bemerkenswerth ist auch, daß durch die Anwendung des pizzicato öfter ein pikanter Effect hervorgebracht ist, als Mozart es später zu thun pflegte, z. B. in der sechsten Variation, im ersten Menuett.

12) Ein Scherz ist das Pastorale (58), in welchem dem Quartett ein Corno pastoricio beigegeben ist. Um dies Instrument, das nur vier Töne hat  die in der bekannten schalmeienartigen Weise verschieden gruppirt werden, anzubringen sind entsprechende Motive auch den Saiteninstrumenten mehrfach gegeben, und der Spaß besteht hauptsächlich in dem Wetteifer der Nachahmung in Anrufen und Antworten mit solchen Figuren unter den verschiedenen Instrumenten. Im Andante, wo das Kuhhorn schweigt, suchen die Saiteninstrumente abwechselnd durch ähnliche Wendungen den pastoralen Charakter darzustellen; im letzten Satz treibt das Kuhhorn mit seinen Signalen wieder sein Wesen. Das Ganze hat wiederum die für einen Scherz angemessene Kürze.

sters die Blasinstrumente nur schwach vertreten waren, so darf man daraus nicht schließen, daß diese überhaupt vernachlässigt wurden. Die sogenannte Harmoniemusik, welche allein aus Blasinstrumenten in verschiedener und oft schon reicher Zusammensetzung gebildet wurde, war damals sehr beliebt. Theils wurde sie viel für Nachtmusiken jeder Art verwendet, theils pflegten vornehme Herren, welche ihre eigene Kapelle hielten, sechs- oder achtstimmige Harmoniemusik bei der Tafel, Mittags und Abends zu verwenden[13], was denn namentlich in großen Wirthshäusern Nachahmung fand[14]. So war es auch in Salzburg Sitte, und Mozart fehlte es daher nicht an Gelegenheit sich auch nach dieser Seite hin auszubilden.

In der Form sind diese Compositionen, für welche der Name Divertimento oder auch Partita (Partie) vorzugsweise im Gebrauch blieb, den bisher besprochnen ähnlich. Zum Theil bestehen sie aus mehreren Sätzen, die in derselben Weise gruppirt zu werden pflegen, wie wir es bereits kennen, zum Theil haben sie auch nur drei oder vier Sätze, die aber

---

13) So wird die Tafelmusik des Churfürsten von Köln, aus 8 Blasinstrumenten bestehend, ganz besonders gelobt von Junker (musik. Corresp. 1791 S. 373).

14) Mozart schreibt seinem Vater von München (3. Oct. 1777): „Beyläufig um halb 10 Uhr kam eine kleine Musique von 5 Personen, 2 Clarinetten, Corni und 1 Fagotto. Hr. Albert [der Wirth], dessen Namenstag morgen ist, ließ mir und ihm zu Ehren diese Musique machen. Sie spielten gar nicht übel zusammen; es waren die nämlichen die bei Albert im Saal aufwarten. Man kennt aber ganz gut daß sie von Fiala abgerichtet sind; sie bliesen Stücke von ihm und ich muß sagen daß sie recht gut sind, er hat sehr gute Gedanken.“ Joseph Fiala war ein vortrefflicher Oboist, der um das Jahr 1776 in die Kapelle zu Salzburg eingetreten war.

nicht so fest bestimmt, wie die der Symphonie waren, sondern mehr Freiheit und Abwechslung gestatteten[15].

Die beiden ersten Stücke der Art vom Jahr 1773 (59. 60) sind nicht ohne Interesse durch die vollständigere Besetzung: sie sind beide zehnstimmig für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 englische Hörner, 2 Waldhörner und 2 Fagotts[16]. Allein die Anlage und Ausführung entspricht den reicheren Mitteln nicht; hier ist noch Alles klein, weder an Umfang noch innerer Bedeutung erheblich, und auch mit den Instrumenten ist nicht frei und kräftig geschaltet.

Für eine ganz besondere Veranlassung muß eine Anzahl kleiner Sätze für 2 Flöten, 5 Trompeten (in C und D) und 4 Pauken (in C. G. D. A) geschrieben sein (61. 62), die etwa aus dem Jahr 1773 oder 1774 herrühren. Wahrscheinlich hat bei einer festlichen Gelegenheit den reich besetzten Trompetenchören Gelegenheit gegeben werden sollen, sich nicht bloß in Fanfaren hören zu lassen. Ob es auf einem Herkommen oder dem genauen Studium eines besondern Effects beruht, daß Flöten mit den Trompeten vereinigt sind, kann ich nicht angeben. Den Flöten ist es übergeben die Melodie zu führen und zusammenhängende musikalische Sätze herzustellen, die übrigens alle kurz und weder dem Gehalt noch der Ausführung nach bedeutend zu nennen

15) So schließt z. B. 60 mit einem Contredanse en Rondeau; 64 hat als ersten Satz ein Andante, dann folgt ein Menuett, darauf eine Polonaise; 65 beginnt mit einem Andante mit Variationen.

16) Da Clarinetten angewandt sind, muß, weil das eine Divertimento (59) nach ausdrücklicher Angabe in Salzburg componirt ist, wo diese Instrumente im Orchester fehlten, eine ganz besondere Veranlassung dagewesen sein, die wohl auch die bereits (S. 576) erwähnte Umarbeitung einer anderen Composition (50) herbeiführte.

sind. Die Trompeten betheiligen sich nur selten an der Melodie, meistens treten sie getheilt oder vereinigt als begleitende Stimmen auf; die Absicht war offenbar darauf gerichtet, die materielle Klangwirkung der Trompetenchöre möglichst zu erhalten und doch eine bestimmt gegliederte musikalische Form zu erreichen. Man kann daraus den Verfall der Trompeterkunst erkennen; in früheren Zeiten, als die Zunft der gelernten Trompeter noch blühete, hätten tüchtige Meister im Clarinblasen dieser Unterstützung der Flöten nicht bedurft.

Von größerem Interesse ist es, in den sechs Divertimenti für 2 Oboen, 2 Fagotts und 2 Hörner (63—68), welche in den Jahren 1775 bis 1777 geschrieben sind, zu beobachten, wie mit den geringen Mitteln innerhalb enger Gränzen ein Meister verfährt. Die Bestimmung dieser kleinen Stücke zur Tafelmusik oder zu ähnlichen Zwecken litt weder eine große Anlage und breite Ausführung, noch den Ausdruck tiefer und bedeutender Empfindungen: es sollte angenehm, heiter und rasch vorbei sein. Diesen äußeren Anforderungen genügen nun die Compositionen nicht allein, sie sind voll Anmuth und Grazie, fein und zart in der Erfindung. Die Ausführung aber zeigt eine sichere Meisterhand. Ohne irgend zu viel zu thun ist überall eine saubere und zierliche Detailbehandlung, überall kleine leicht hingeworfene Nebenzüge, welche das Ganze interessant und lebendig machen, hier eine Imitation, dort eine eigenthümliche Figur oder Wendung in den Mittelstimmen, und mit außerordentlicher Sicherheit sind den Instrumenten glückliche Effecte abgewonnen und durch die verschiedene Combination derselben und den Wechsel der Klangfarben trotz der beschränkten Mittel die festen Umrisse der wohlgegliederten Structur in klare Beleuchtung gesetzt, wie der Maler in einem Monochrom durch geschickte

Schattirung derselben Farbe seinen Gestalten plastische Rundung zu geben weiß[17].

27.

In eigenthümlicher Weise wurden diese Instrumentalcompositionen in der Beschränkung auf Saiteninstrumente entwickelt; meistens im Quartett von zwei Violinen, Bratsche und Baß, — dessen Platz hier das Violoncell einnahm und dadurch in besonderer Weise ausgebildet wurde, — seltener im Quintett, wo entweder die Bratsche oder das Violoncello verdoppelt, oder im Trio, wo die Violine nur einfach besetzt wurde. Der Form nach waren ursprünglich die Compositionen für Saiteninstrumente allein von den zuletzt besprochenen nicht verschieden, wie man sowohl daraus sieht, daß sie früher ebenfalls Divertimento oder Cassation genannt werden, als auch daraus daß in der Zahl und Anordnung der Sätze hier anfangs eine ähnliche Freiheit Statt findet wie dort. Die bestimmte Regel, daß das Quartett — wie nun die ganze Gattung a potiori genannt wird — ebensowohl als die Symphonie und die Sonate aus den oben näher in Erwägung gezogenen vier Sätzen besteht, hat Jos. Haydn gegeben. Und dies ist nicht sein einziges Verdienst: durch seine unerschöpflich frische Erfindung und eine außer-

17) Mozart hat derartige Compositionen, deren man viel bedurfte, nicht wenige gemacht — sowie auch Beethoven in den ersten Jahren seines Wiener Aufenthalts deren manche geschrieben hat — und von den gedruckten Sachen der Art mag noch manches in diese Zeit gehören. Allein da bei der Sorglosigkeit im Publiciren, die mit der Dringlichkeit der Nachfrage für das tägliche Bedürfniß nur zunahm, nicht allein die Entstehungszeit nicht zu bestimmen ist, sondern willkührlich Arrangirtes und auch wohl Unverbürgtes mit aufgenommen wurde, so habe ich mich auf das Sichere beschränkt, da es genügt um eine richtige Vorstellung zu gewinnen.

ordentliche Freiheit in der Formbildung, welche durch gründliches Wissen und feinen Sinn für Detailarbeit geläutert und gefördert wurde, hat er den treibenden Keim, welcher in dieser Gattung der Kammermusik lag, gepflegt und entwickelt, daß eine der schönsten Blüthen deutscher Kunst daraus erwachsen ist. In welcher Weise Mozart neben ihm und nach seinem freudig anerkannten Vorbild selbständig dies Gebiet erweiterte, werden wir später sehen; hier haben wir uns zunächst zu überzeugen, daß er schon in seiner Jugend mit Erfolg auch in dieser Richtung thätig war. Daß Haydns Einfluß dabei wirksam war, kann auch ohne daß darüber etwas überliefert ist, nicht bezweifelt werden. Uebrigens scheint in Salzburg für ihn wenig Veranlassung gewesen zu sein sich in diesem Stil auszubilden; bei Hofe war die Quartettmusik wahrscheinlich nicht beliebt und auch sonst mag sie in den dortigen Kreisen nicht geübt worden sein, die Versuche Mozarts in derselben sind nicht zahlreich, fallen in frühere Jahre und sind zum Theil auch nicht in Salzburg geschrieben.

Auf der ersten Reise in Italien componirte Mozart in Lodi am 15. März 1770 Abends 7 Uhr sein erstes Quartett (69), ein Umstand, den er auch später noch im Gedächtniß behalten hat. Bei diesem blieb es vorläufig; es scheint sogar als sei es nicht fertig geworden, wenigstens ist das Rondo, womit es beschlossen wird, von späterer Hand auf anderem Papier geschrieben, erst nachher hinzugefügt, — vielleicht bestand es auch ursprünglich nur aus drei Sätzen, Adagio, Allegro und Menuett[1]. Eine klare Einsicht in die wesentlichsten Erfordernisse des Quartettstils, Freiheit und

1) Das Trio ist durchgestrichen und vom Vater nochmal geschrieben; die Veränderung beschränkt sich wesentlich darauf, daß die erste Violine durchgängig eine Octave tiefer gesetzt ist.

Selbständigkeit aller Stimmen, Concentrirung des Gehaltes in scharf ausgeprägten Formen und daher das Vorwiegen thematischer, auch streng contrapunktischer Bearbeitung leuchtet aus diesem ersten Versuch unverkennbar hervor, der deshalb, wenn er auch keineswegs bedeutend und eigenthümlich ist, doch ein abgerundetes Ganze bildet. Besonders ist mit Sorgfalt darauf gesehen, die zweite Geige neben der ersten, welche nicht bravurmäßig sich auszeichnet, selbständig zu führen, und auch die Bratsche nimmt daran Antheil; am wenigsten ist es gelungen dem Baß eine freie Bewegung zu geben. Die Versuche im eigentlich contrapunktischen Arbeiten z. B. das zweite Thema im ersten Theil des Allegro, wo alle vier Instrumente nacheinander eintreten, die Durchführung zu Anfang des zweiten Theils sind, wie begreiflich, schülerhaft, aber sie zeigen, daß er sah, worauf es ankam. Der letzte Satz zeigt gleich vom ersten Anfang an eine sichere Hand.

Dies gilt auch von den sechs Quartetts, welche wahrscheinlich zunächst und wohl in einer Folge geschrieben sind (78—79)[2]. Sie bestehen sämmtlich aus drei Sätzen, zwei schließen mit dem Menuett (74. 76), während das Presto 3/8 mit dem das eine (74) beginnt, ziemlich den Zuschnitt eines Schlußsatzes hat[3], in einem anderen fängt das An-

2) Auf dem Autograph befindet sich keine Angabe der Zeit. Da Mozart auf der Reise nach Mailand Ende October 1772 in Botzen ein Quattro componirte (S. 230), wird es eins von diesen sein, welche der Handschrift und dem Stil nach durchaus in diese Zeit passen. Die drei Divertimenti (70—72), welche nicht gemeint sind, da sie nach ausdrücklicher Angabe in Salzburg 1772 componirt wurden, gehen jenen sechs Quartetts demnach voran. Die Divertimenti stehen mir jetzt nicht zu Gebot um eine genauere Vergleichung anzustellen.

3) Das zwischen beiden stehende Adagio war in seiner ursprünglichen Fassung ungewöhnlich ernst, eine einfache Melodie mit durchgehender Be-

dante an, auf welches das Allegro folgt (77). Auch sind sie alle an Umfang nicht groß und die einzelnen Sätze nicht eigentlich durchgearbeitet, aber die größere Gewandtheit tritt überall zu Tage. Die einzelnen Motive sind besser für die Bearbeitung erfunden, die Geschicklichkeit kleinere, namentlich rhythmisch prägnante Glieder, festzuhalten und durch ihre consequente Verwendung Einheit und Leben in die Darstellung zu bringen, ist merklich ausgebildet, namentlich legt das erste Allegro des vierten Quartetts (76) davon einen Beweis ab, welches einen frisch belebten Charakter durch das durchgeführte Triolenmotiv erhält, dem mit richtigem Tact ein durchaus contrastirendes Thema entgegengestellt ist. Auch die Eintritte, Nachahmungen u. ähnl. sind freier und mehr zur Sache gehörig; zweistimmige Imitationen sind mitunter sehr hübsch angebracht und zierlich und fließend ausgeführt. Offenbar sind auch im Verlauf der Arbeit die Kräfte gewachsen, und die späteren Quartetts nicht allein geschickter sondern auch eigenthümlicher. Besonders der zweite Satz des fünften Quartetts (77), ein Allegro 3/4 in G-moll, das auf ein Andante von mäßiger Bewegung in B-dur folgt, hat durch Rhythmus und Modulation im Ausdruck einen Anflug von trotzigem Humor, der wohl an den Charakter eines späteren Scherzo erinnern kann.

Auf einer ungleich höheren Stufe stehen die sechs Quartetts, welche ein Jahr später, während des Aufenthalts in Wien im August und September 1773 — vielleicht auf Be-

---

gleitung in reicher Harmonie. Dies ist ausgestrichen und ein anderes an die Stelle gesetzt, das länger und ausgeführter, mit freierer Bewegung der Stimmen, und von weniger schwerem Ausdruck ist. Es ist nicht ohne Interesse zu sehen, wie in dieser neuen Composition die Reminiscenzen der früheren, namentlich in harmonischen Wendungen einen gewissen Einfluß ausüben.

stellung — geschrieben worden sind (80—85). Es war, wie die Ueberschrift des ersten zeigt, gleich von Anfang an auf eine Folge von sechs Quartetts abgesehen, die rasch hintereinander componirt wurden und durch mannigfache Abwechslung in Ton und Behandlung verschiedene Richtungen im Quartettstil repräsentiren sollten. Es läßt sich begreifen daß der ehrgeizige Jüngling grade in Wien, wo die Haydnsche Kammermusik zu Hause war und herrschte, sich zusammennahm, um durch tüchtige Leistungen den Anforderungen zu genügen, welche man dort zu machen gewohnt war. In den meisten derselben sind die damals schon geltenden vier Sätze aufgenommen und mit dieser Erweiterung des Umfangs verbindet sich tüchtige Ausführung der einzelnen Sätze und größere Intensität der Erfindung. Alles ist männlicher, tüchtiger und reifer als in den früheren Arbeiten dieser Gattung, allein die eigenthümliche Schönheit der Form, jene weiche Anmuth und zarte Frische, welche Mozarts Individualität in ihrer vollkommenen Entwickelung charakterisiren, kommen nur noch erst in einzelnen Momenten zum Vorschein. Vorherrschend ist hier die Richtung auf das Tüchtige, durch strenge Arbeit in fest bestimmten Formen das spröde Material zu bezwingen und dem Geiste dienstbar zu machen. Wir können hier zum Theil die Studien und Vorarbeiten gewahren, welche voran gehen mußten, damit die herrlichen Werke, welche im nächsten Jahr componirt wurden, wie die Messe in F-dur, die Litanei in D-dur, in denen wir dasselbe Streben nach ernster und gründlicher Arbeit mit vollendeter Schönheit vereinigt fanden, entstehen konnten. In diesen Quartetts tritt das Bestreben in streng contrapunktischer Arbeit den musikalischen Stoff zu zergliedern und nach allen Seiten zu wenden sehr bestimmt in den Vordergrund. Das erste und letzte werden durch eine vollständig ausgeführte

Fuge beschlossen, in welchen die Engführungen und Umkehrungen, wie sie zu einer tüchtigen Fuge gehören, nicht fehlen; die letztere ist übrigens ihrem ganzen Charakter nach nicht so frisch belebt wie die frühere, an künstlicher Arbeit reicher[4]. Allein hierauf beschränkt sich das contrapunktische Studium nicht. Das Adagio beginnt mit einem vierstimmigen Canon, und obwohl es in dieser Strenge nicht ganz durchgeführt ist, so hält es sich doch in gleichem Charakter und ist auch dem Gehalt und der Stimmung nach eins der besten Stücke dieser Quartetts. Besonders in der Durchführung der ersten Sätze ist hier stets der imitatorische Charakter festgehalten, im letzten Quartett ist der ganze erste Satz in D moll von ernster Haltung wesentlich auf die Durchführung eines recht charakteristischen Motivs gebaut. Es versteht sich bei dieser Richtung von selbst, daß auf die freie und leichte Bewegung der Stimmen, auf die geschickte Anwendung einzelner Figuren, auf Abwechslung unter den Instrumenten und ähnliche Mittel zur Belebung sorgfältig geachtet ist. Namentlich bei den Menuetts ist durch dergleichen Arbeit im Kleinen für frische und charakteristische Bewegung gesorgt; wer aber dem Einzelnen nachgeht, wird die Spuren einer aufmerksamen und feinen Behandlung überall finden. In den Menuetts ist überhaupt mehr Laune in einzelnen Einfällen, namentlich rhythmischer Art, als es sonst bei Mozart sich findet; worin man wohl einen bestimmten Einfluß Haydnscher Weise er-

4) Charakteristisch sind meistens die Abänderungen. Die Neigung Mozarts für einen kurzen rasch abmachenden Schluß zeigt sich nicht selten schon in seinen früheren Arbeiten. So ist auch der ursprüngliche Schluß der ersten Fuge sehr kurz abgebrochen. Dann hat er die letzten vier Tacte ausgestrichen, statt derselben das Thema im Unisono aufgenommen und dadurch einen verlängerten höchst wirksamen Schluß herbeigeführt.

kennen darf. In den langsamen Sätzen spricht sich meist ein einfaches Gefühl natürlich aus, besonders ist das Andantino grazioso des letzten Quartetts fein und anmuthig. Am wenigsten bedeutend sind die Schlußrondos, sie sind nicht ausgeführt, die einzelnen Theile noch ohne innere Verbindung zusammengestellt, und die Motive nicht hervortretend. Was die Behandlung der Instrumente anlangt, so sind die Anforderungen, welche an alle gestellt werden, im Vergleich zu denen der früheren Quartetts allerdings gesteigert, aber durchaus nicht bravurmäßig; auch die erste Geige ist, wenn sie auch als die stimmführende sich vor den übrigen mitunter geltend macht, nicht als Soloinstrument behandelt. Vielmehr ist überall das Bestreben unverkennbar, alle vier Instrumente als im Wesentlichen gleichberechtigte zu behandeln, so daß der Ton und Charakter des Ganzen die Ansprüche des einzelnen bedingt und bestimmt, womit ein Grundgesetz des Quartettstils anerkannt ist.

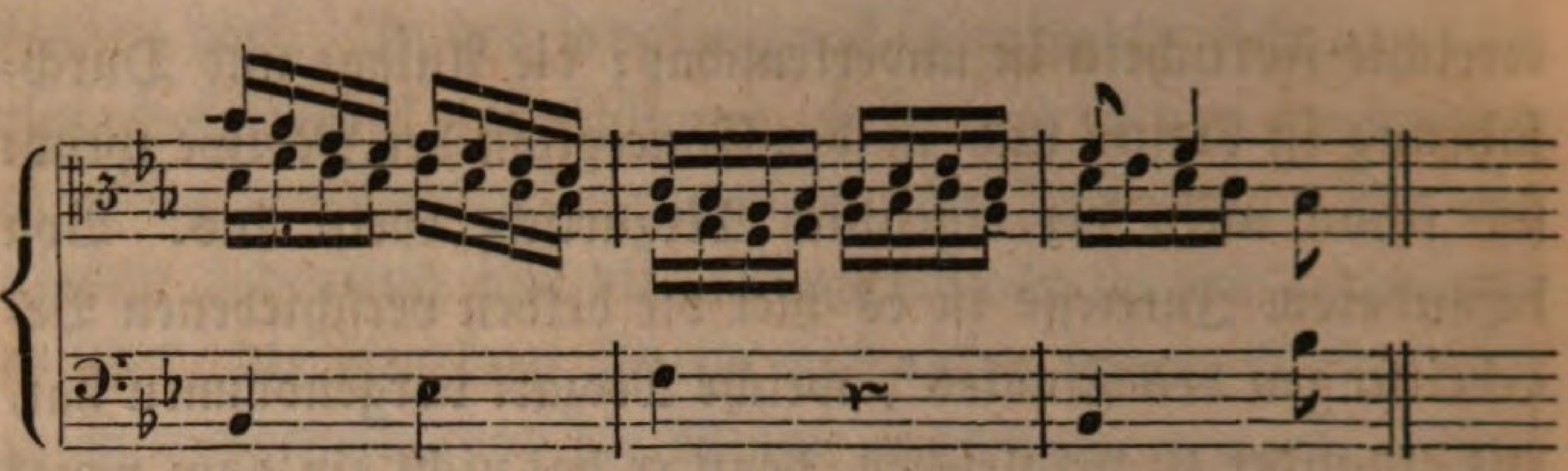
In Folge dieser Wiener Studien war es wohl daß Mozart nach seiner Rückkehr noch im December desselben Jahres ein Quintett (85) schrieb[5]. Der durch die längere Uebung

5) Vielleicht war auch das Beispiel Mich. Haydns hier von Einfluß. Mozart schreibt von München (6. Oct. 1777), er habe Hrn. Dubreil zu sich eingeladen, einen Schüler Tartinis, in der Meinung einen guten Treffer und tüchtigen Spieler an ihm zu finden. „Wir spielten gleich zuerst die 2 Quintetti vom Haydn, allein mir war sehr leid, ich hörte ihn kaum, er war nicht im Stand 4 Täkte fortzugeigen ohne Fehler, er fand keine Applicatur, mit die Sospirs war er nicht gut Freund. Das Beste war, daß er sehr höflich war und Quintetti gelobt hat." Jos. Haydn hat meines Wissens kein Quintett geschrieben. Man erzählt daß Jemand, der ihn nach dem Grunde fragte, statt der erwarteten Auseinandersetzung über die Natur des Quartetts und Quintetts und wie sich Haydns Natur zu beiden verhalte, die Antwort erhielt, es sei nie ein Quintett bei ihm bestellt worden.

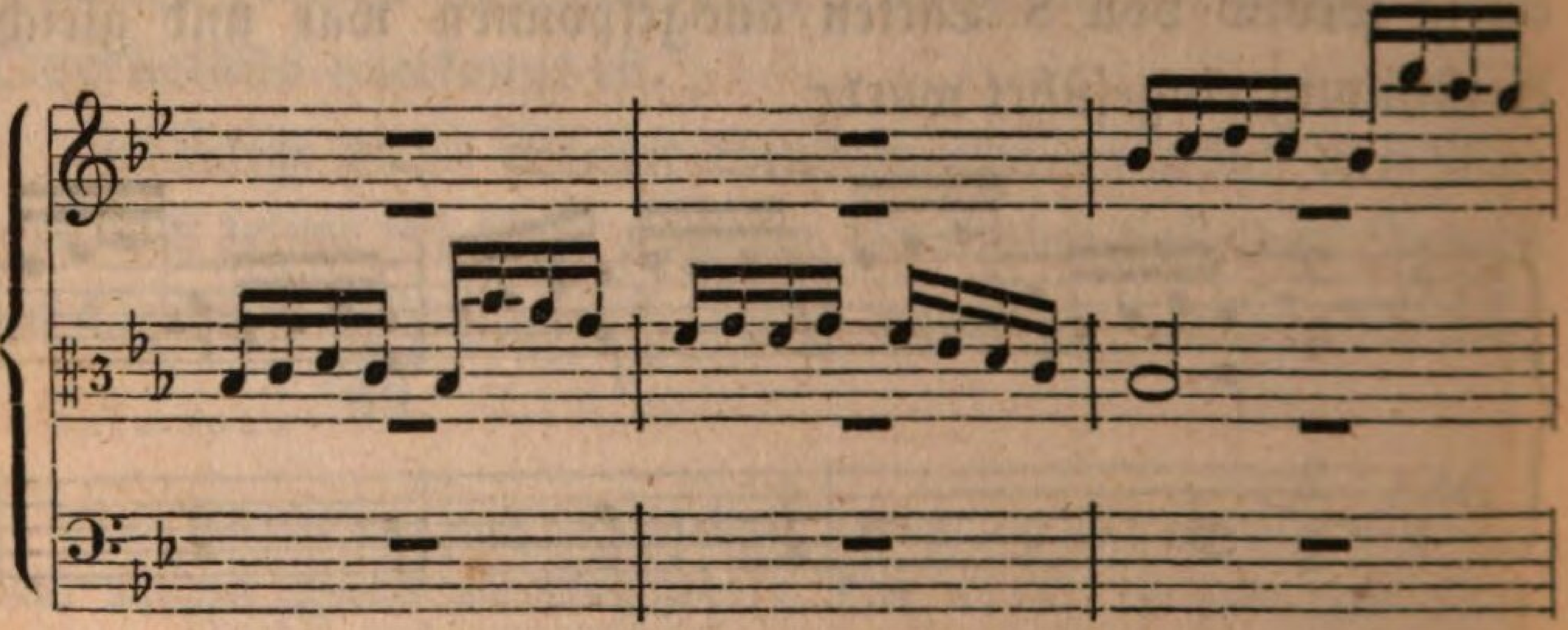
erreichte Fortschritt ist unverkennbar; die Anlage und Durchführung ist breiter und in der Conception der Motive spricht sich schon mehr der eigentlich Mozartsche Geist aus. Von besonderem Interesse ist es hier die beiden verschiedenen Bearbeitungen des Finales[6], welche Mozart vorgenommen hat, mit einander zu vergleichen, denn er hat nicht ein ganz neues componirt, sondern die wesentlichen Motive der ersten Arbeit in durchaus selbständiger Weise benutzt, und es ist belehrend zu sehen, eine wie richtige Kritik er gegen sich selbst geübt hat. Ganz neu ist in der letzten Bearbeitung das erste Thema, das in mäßiger Bewegung mit einer bestimmt ausgeprägten Melodie den Charakter des Satzes gleich entschieden ausspricht. Als ein damit contrastirendes Motiv tritt nun das Hauptthema der ersten Redaction auf, aber in zweckmäßiger Veränderung. Denn während dieses ursprünglich zu einem Motiv von 8 Tacten ausgesponnen war und gleich dreistimmig eingeführt wurde

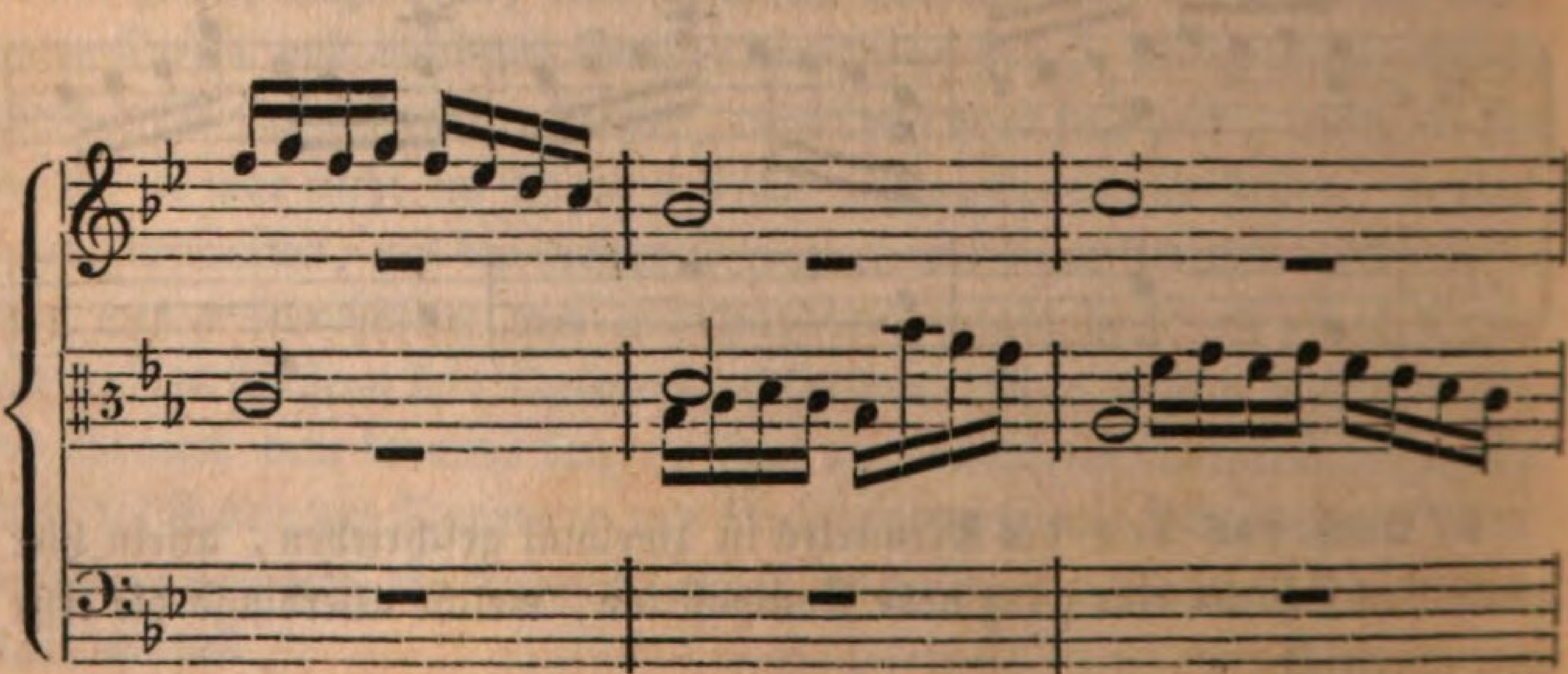


6) Auch das Trio des Menuetts ist zweimal geschrieben, allein hier handelt es sich um eine ganz neue Composition, welche allerdings die erste weit übertrifft.



sind nachher nur die beiden ersten Tacte, in denen allerdings die bewegende Kraft liegt, als Motiv genommen, das nach einander von allen Stimmen aufgenommen wird, während jenem leicht dahin eilenden Motiv in scharfem Contrast schwere Halbetactnoten angehängt sind, die fortdrängend eine rhythmische und harmonische Steigerung hervorbringen, die diesen ganzen Abschnitt in lebendiger Bewegung erhält.

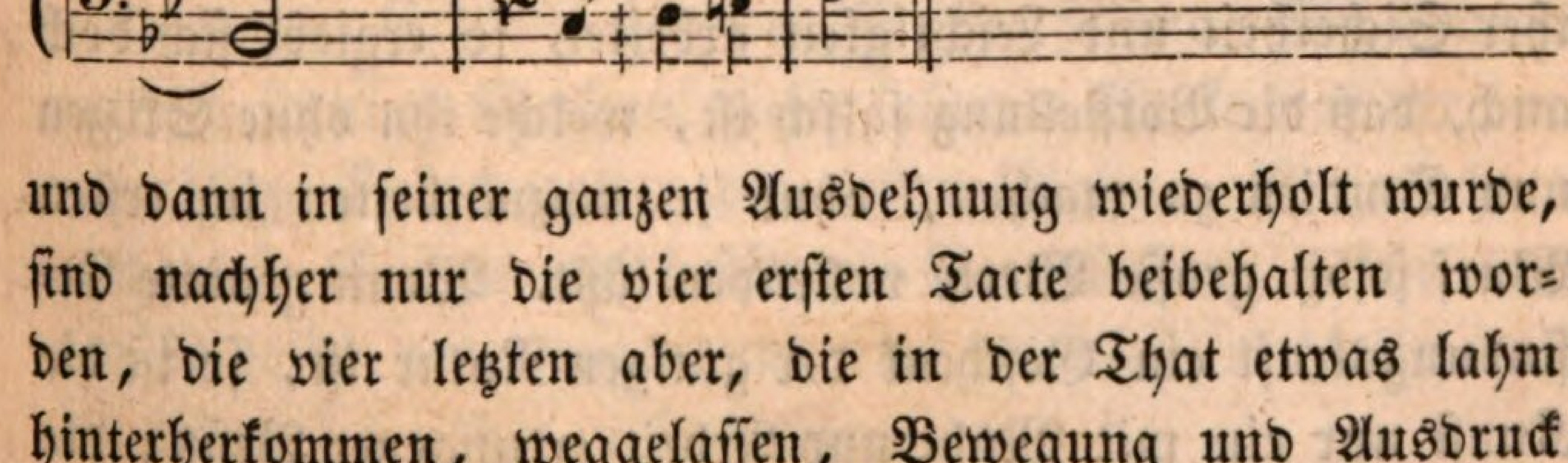






Die nächste Folge ist, daß auch die zunächst sich anschließenden Glieder leichter und flüssiger werden, während dagegen die Vorbereitung auf das dritte Hauptmotiv breiter und ruhiger gehalten ist. Mit diesem ist wiederum eine glückliche Modification vorgenommen. Während es ursprünglich lautete





und dann in seiner ganzen Ausdehnung wiederholt wurde, sind nachher nur die vier ersten Tacte beibehalten worden, die vier letzten aber, die in der That etwas lahm hinterherkommen, weggelassen, Bewegung und Ausdruck dagegen durch eine hinzugefügte leichte Trillerfigur belebt

worden. Der Schluß des ersten Theils ist dann durch ein neu eingeführtes breites Motiv bedeutender und durch die Wiederaufnahme des ersten Themas einheitlicher und concentrirter geworden. Die Durchführung im zweiten Theil ist theilweise beibehalten, weil 'auch früher hier nur die beiden ersten Tacte des ursprünglichen Motivs bearbeitet waren, sie wird aber dadurch erweitert, daß beim Wiedereintritt des Hauptthemas auch dieses noch erst vorgenommen wird, ehe es zur eigentlichen Wiederholung kommt. Endlich ist in der Coda, welche anfangs nur ein verlängerter Schluß war, eine neue bedeutende Steigerung dadurch herbeigeführt, daß die beiden Hauptmotive einander gegenübergestellt und so der Schluß gemacht wird.

Wir sehen an diesem Beispiel daß Mozart auch damals streng gegen seine Arbeiten und keineswegs mit dem ersten Entwurf immer zufrieden war. Ohne allen Zweifel ist dieser Beleg für die verschiedene Bearbeitung derselben Sätze, nur durch einen Zufall der einzige dieser Art der sich erhalten hat, und meistens sind die ersten Vorarbeiten und Studien, nachdem das Werk ganz vollendet war, unbeachtet vernichtet. Denn man darf nicht übersehen, daß der größte Theil von Mozarts Werken aus dieser Periode uns in Reinschriften, die mit Sorgfalt von ihm angefertigt sind, erhalten ist. Wenn wir gleich in den Fällen, wo wir ihn bei der Arbeit beobachten können, sehen daß er mit erstaunenswerther Sicherheit und Leichtigkeit arbeitet, so ergiebt sich doch auch, daß die Vorstellung falsch ist, welche ihn ohne Skizzen und Studien zu machen, ohne je umzuarbeiten im ersten Wurf selbst große Werke vollenden läßt. Wenn geniale Erfindungskraft ein Geschenk der gütigen Natur ist, so ist die Kunst nur ein mit Mühe und Arbeit errungener Besitz; die Kraft mit ungewöhnlicher Anstrengung zu arbeiten ohne zu

ermüden, und die Arbeit fruchtbar zu machen ist ebenfalls ein Vorrecht des Genies. Man thut Mozart Unrecht, wenn man ihm den Ruhm des treuesten und gewissenhaften Fleißes schmälert, um das Staunen der Unverständigen zu erhöhen; die vollkommene Schönheit des vollendeten Kunstwerks ist kein Beweis dafür, daß es keine Arbeit gekostet habe dasselbe zu Stande zu bringen, sondern nur dafür daß sie gelungen sei. In der Jugend, wo uns überall das Ringen und Streben des Stoffes und der Form allseitig Herr zu werden entgegentritt, hat er es auch an eigentlichen Uebungen und Studien nicht fehlen lassen, wenngleich diese ihm des Aufbewahrens nicht werth schienen. Um so lehrreicher sind die wenigen erhaltenen Beispiele, welche uns in seine Werkstatt führen.

Nach dem Jahr 1773 finden wir Mozart mit Quartettmusik erst in Wien im Jahr 1784 beschäftigt. Es muß in Salzburg, wie schon bemerkt, an aller Aufmunterung dafür gefehlt haben. Am nächsten stehen derselben die oben erwähnten Divertimenti (53. 55. 56. 57). Abgesehen davon daß Hörner hinzukommen, sind die Saiteninstrumente im Wesentlichen im Stil des Quartetts geschrieben und wer sich überzeugen will, welche Fortschritte Mozart auch auf diesem Gebiet im Jahr 1776 gegen 1773 gemacht hatte, der vergleiche nur die Variationen zu Anfang des dritten Quartetts (82) mit denen der beiden Divertimenti (55. 56): dort wird er den Schüler, hier den Meister finden. Ein anderes unterscheidendes Merkmal dieser späteren Werke war der bravurmäßige Solocharakter der ersten Violine. Mozart hatte auch diese Sachen auf bestimmte Veranlassung geschrieben, um sie selbst vorzutragen und dies veranlaßt uns, ihn auch als Virtuosen näher zu betrachten.

28.

Wir haben gesehen, welche außerordentliche Anlage zum Violinspiel Mozart schon in seiner frühesten Jugend an den Tag legte (S. 33) und bei seinem Eifer wie bei der gewissenhaften Sorgfalt seines Vaters versteht es sich von selbst, daß dieselbe mit regelmäßigem Fleiß ausgebildet wurde. Auf seiner ersten Kunstreise ließ er sich auch auf der Violine hören, und zu Anfang der ersten italiänischen Reise trat er noch als Geiger auf (S. 188); indessen mochten seine Leistungen für sein damaliges Alter doch nicht bedeutend genug erscheinen, wir erfahren später daß er zwar regelmäßig sein Studium fortsetzte, aber nicht mehr öffentlich spielte[1]. In Salzburg legte ihm dann seine Stellung die Pflicht auf zwar nicht als Solospieler aber doch als Geiger in den Hofconcerten mitzuwirken, und der Vater fand daß es eine Keckheit von Wolfgang war, als dieser während ihres Aufenthalts in Wien im Jahr 1773 in einem Kloster, wo man sie zum Amt und zum Speisen eingeladen hatte, weil die Orgel nicht gut war, sich eine Violine geben ließ und ein Concert auf derselben vortrug[2]. Seit der Zeit aber legte er sich mit mehr Nachdruck auf das Violinspiel und bildete sich auch hier zum Virtuosen aus, mehr wohl auf den Antrieb des Vaters als aus eigener Neigung, denn sowie ihm das Violinspielen bei Hofe eine unangenehme Last war[3], so scheint er auch ebenso-

1) Leop. Mozart schreibt seiner Frau (Rom 2. Mai 1770): „Du willst wissen, ob Wolfgang noch singt und geigt. Er geigt, aber nicht öffentlich.“ Vgl. Beil. V, 23.

2) Brief 12. Aug. 1774.

3) Als es sich später um die Rückkehr nach Salzburg handelt, stellt ihm der Vater namentlich vor, wie anders seine Stellung in dieser Beziehung sein werde. „Vormahls“ schreibt er ihm (24. Sept. 1778) „warst

wenig Trieb zum Violinspiel als Vertrauen in seine Leistungen gehabt zu haben[4]. Indessen übte er sich regelmäßig und mit Fleiß, so daß der Vater, als er abgereist war, ihm schrieb (6. Oct. 1777): „So oft ich nach Hause gehe, wandelt mir eine kleine Melankoley zu, denn, wenn ich mich unserem Hause nähere, glaube ich immer, ich müsse Dich Violin spielen hören." Seit dem Jahre 1774 tritt auch in den Compositionen für Violine immer mehr der Charakter der Bravur hervor und sie geben den Maßstab für die technische Ausbildung Mozarts ab. Er hatte zu wetteifern mit dem als Sologeiger angestellten Brunetti, welchem der Erzbischof schon als Italiäner den Vorzug gab, obgleich er nach dem Urtheil Leop. Mozarts seinem Sohne nachstand[5], und der, als der unbequeme Nebenbuhler Salzburg verlassen hatte, seinen Leistungen selbst alle Gerechtigkeit widerfahren ließ[6].

Du eigentlich nichts als Geiger und das als Concertmeister; nun bist Du Concertmeister und Hoforganist und die Hauptsache ist das Accompagnement beim Klavier. Das Violinspielen bei der ersten Sinfonie wirst Du wohl auch als Liebhaber, so wie der Erzbischof selbst und itzt alle Cavaliers die mitspielen Dir nicht zur Schande rechnen. — Das thut man zur Unterhaltung, und ich wette darauf, daß, ehe Du Deine Compositionen verhudeln läßt, Du greiffest selber zu."

4) „Du weißt selbst nicht, wie gut Du Violin spielst," schreibt ihm der Vater (18. Oct. 1777) „wenn Du nur Dir Ehre geben und mit Figur, Herzhaftigkeit und Geist spielen willst, ja, so als wärest Du der erste Violinspieler in Europa." Wolfgang hatte ihm nämlich geschrieben (München 6. Oct. 1777) er habe seine Cassation aus B-dur gespielt; „da schaute Alles groß darein, ich spielte als wenn ich der größte Geiger in Europa wäre."

5) Brunetti mußte im Theater ein Concert spielen, schreibt Leop. Mozart (6. Oct. 1777), „das war das Deine mit dem Straßburger; er spielte es recht gut, nur in den beiden Allegro ging es zuweilen falsch, und einmal hätte er sich bald in eine Cadenz verstiegen."

6) „Brunetti lobt Dich nun erschrecklich", schreibt der Vater (9. Oct.

Nachdem Mozart im September 1777 von Salzburg fortgegangen war, ließ er sich in München und Augsburg auf der Violine, ebenso wie auf dem Klavier und der Orgel hören, allein er berichtet selbst nicht ohne Verwunderung daß es so gut gehe, und nicht ohne einige Ironie über seine Erfolge als Geiger [7]. Später hören diese Nachrichten auf, der Vater vermuthet auch mit Bekümmerniß, daß Wolfgang die Violine vernachlässige [8], und so wird es auch wohl gewesen sein. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß er wieder in Salzburg angelangt auch wieder die Violine gespielt habe; seitdem er sich in Wien aufhielt hat er Virtuosität auf diesem Instrument nie geltend gemacht. Bekanntlich pflegte er in späteren Jahren, wenn er an einem Quartett oder sonst sich als Mitspieler betheiligte, mit Vorliebe die Bratsche zu wählen.

Bedeutsam für Mozarts Leistungen auf diesem Gebiet sind natürlich vorzüglich die Violinconcerte, welche er ohne Zweifel zunächst für seinen eigenen Gebrauch geschrieben hat. Wie wir es auch sonst gesehen haben, faßte er, als er sich daran machte, die Sache gleich gründlich an um sich durch die Continuität der Arbeit ganz fest zu setzen, und componirte im Jahr 1775 fünf Concerte für die Violine (87—91). Dies sind nicht etwa kleine, rasch hingeworfene Versuche, sondern

---

1777) „und da ich letzlich sagte, Du spieltest doch auch passabilmente die Violin, schrie er laut: Cosa? cazzo! se suonava tutto! questo era del Principe un puntiglio mal inteso, col suo proprio danno.“

7) Von Augsburg schreibt er (24. Oct. 1777): „Ich machte eine Sinfonie und spielte auf der Violine das Concert ex B von Wanhall mit allgemeinem Applauso. — Auf die Nacht beim Souper spielte ich das Straßburger Concert. Es ging wie Oehl, Alles lobte den schönen reinen Ton.“

8) „Du wirst wohl auf der Violin, seit Du in München warst, Dich gar nicht geübt haben? Das wäre mir sehr leid“ (9. Oct. 1777). „Die Violin hängt um Nagel, das bilde mir schon ein“ (27. Nov. 1777).

sorgfältig ausgeführte Arbeiten von erheblichem Umfang. Sie bestehen aus drei Sätzen, Allegro, Andante oder Adagio und Rondo.

Der erste Satz, welcher der am meisten ausgeführte ist, erinnert in seiner Structur begreiflicherweise noch mehr an die der Arie als der entsprechende der Symphonie. Schon die bestimmte Abwechslung zwischen Tutti- und Solosätzen, von denen jene die Hauptmotive nachdrücklich hervorheben und dadurch die Grundlage für die freiere Behandlung der Solostimme abgeben, weist darauf hin; die reichere Ausschmückung der Solopartie, der Passagen und Cadenzen nicht fehlen dürfen, ist ebenfalls eine analoge, und selbst in der gesammten Haltung und Färbung scheint mir die Eigenthümlichkeit der seriosheroischen Arie noch deutlich wahrnehmbar. Allein die Structur ist viel enger geschlossen und lebendiger gegliedert, die Passagen sind nicht willkührliche bloß dazwischen geschobene Zuthat, sondern wachsen aus den Hauptmotiven hervor, umspielen und verbinden sie. Der ganze Satz zerfällt gewöhnlich in drei Hauptabschnitte, von denen der mittlere der Durchführung in der Symphonie entspricht; er geht in eine andere Tonart über und verarbeitet eins oder mehrere Motive, freier als in der Symphonie geschieht, überwiegend durch Wechsel der Modulation und Modificirung des Passagenwerks; von da aus wird dann die Wiederholung des ersten Theils bewirkt. Im Einzelnen ist hier reiche Abwechslung, wozu namentlich die verschiedene Art, in welcher die Solostimme und das begleitende Orchester sich am Ganzen betheiligen, Veranlassung giebt; hier namentlich unterscheidet sich der Künstler und Componist vom Virtuosen. Die einzelnen Solostellen pflegen nicht sehr weit ausgesponnen zu sein, sondern Solo und Tutti wechseln rasch und öfter mit einander.

Der Mittelsatz ist einfach gehalten und es ist wesentlich

auf gesangreichen und geschmackvollen Vortrag der Cantilene abgesehen; Verzierungen sind dabei allerdings nicht vermieden — wie sie denn ja auch an sich jenen Haupterfordernissen keineswegs widersprechen —, aber sie werden nicht zur Hauptsache. Der Charakter derselben ist meistens ein anmuthiger leichterer, es ist eine gehaltene, aber doch heitere Stimmung welche sich darin ausspricht, und im ganzen Zuschnitt haben sie etwas romanzenartiges[9], doch findet sich auch ein eigentliches, breiter angelegtes Adagio (89)[10].

Der letzte Satz hat regelmäßig die Form des Rondo, wo denn die Solostimme besonders in den verbindenden Mittelsätzen sich freier ergeht; auch ist hier, wo die Stimmung leicht und heiter, die Form locker und lose ist, der Passage mehr Spielraum gegeben. Es ist nicht ungewöhnlich, daß im Rondo Sätze in verschiedenem Tact und Tempo mit einander wechseln, wie 90 ein Andantino grazioso $^{2}/_{4}$ und Allegro mà non troppo $^{6}/_{8}$ alterniren; allein eine weniger häufige Erscheinung ist es, wenn das Rondo durch einen ihm völlig fremden, in sich selbständigen Satz von verschiedenem Charakter unterbrochen wird (89. 90). Beidemal ist dies ein einfaches Andante $^{4}/_{4}$ von so entschieden ausgesprochenem Volkston, daß man annehmen möchte, es sei ein wirkliches Volkslied hier aufgenommen und mit Laune und Behagen dargestellt. Die Wirkung ist überraschend und sehr angenehm[11].

---

9) Das für Brunetti componirte Adagio (92) hält gewissermaßen die Mitte; es ist ernsthafter im Ausdruck und breiter in der Anlage als die romanzenartigen Andantes, aber im Ganzen doch mehr zierlich und anmuthig.

10) Das Andante in 88 hat durch den polonaisenartigen Rhythmus einen eigenthümlichen Charakter.

11) Ich vermuthe daß die obige Bezeichnung des Concerts „mit dem Straßburger" sich auf einen solchen Satz gründet, kann aber darüber nichts Näheres nachweisen.

Eine Erweiterung finden wir in der Concertante für Violine und Bratsche[12] als Soloinstrumente mit Begleitung des Orchesters (94). Sie ist gewiß nicht vor 1776 oder 1777 geschrieben, vielleicht erst 1780, wie man an der Reife und Vollendung in der Conception der einzelnen Motive und Figuren abnehmen kann, an der Kraft und dem Wohllaut, welche durch die Behandlung des Orchesters an sich und in seiner Verbindung mit den Prinzipalstimmen erzeugt wird, an der Feinheit und Sicherheit, mit welcher die Gliederung des Ganzen, die modulatorischen Uebergänge bewerkstelligt und kleine Figuren und Wendungen am rechten Fleck verwendet sind, um das Ganze lebendig zu gestalten. Die Form der drei Sätze ist die gewöhnliche, aber sie sind breiter angelegt und durchgeführt. Damit die beiden Soloinstrumente sich angemessen entfalten konnten, war eine stärkere Grundlage und ein weiterer Rahmen erforderlich, daher die Tuttisätze größer und bedeutender sind; dies erforderte dann der gleichmäßigen Haltung wegen auch eine kräftigere und selbständigere Betheiligung des Orchesters an den Solostellen. Dadurch hat das Ganze einen mehr symphonistischen Charakter bekommen, dem die Soloinstrumente einen besonderen Glanz verleihen. Diese sind in ihrem Verhältniß zu einander im Ganzen einfach behandelt. Sie concertiren meistens in der Weise daß sie sich ablösen, entweder ganze Phrasen nach einander wiederholen, mitunter in verschiedener Tonlage, oder sich in dieselben theilen; wo sie zusammengehen, geschieht es meistens in Terzen oder Sexten, selten — namentlich in einem imitirenden Motiv des zweiten und dritten Satzes — tritt ein wirklich

12) Das Stück geht aus Es dur; die Bratsche ist in D dur geschrieben und soll um einen halben Ton höher gestimmt werden, sowohl um ihr einen helleren Klang zu geben als um die Spielart zu erleichtern.

zweistimmiger Satz ein, in welchem beide Stimmen sich mit einander frei und selbständig bewegen.

In dieser Beziehung ist das schon im Jahr 1773 componirte Concertone (95) kunstreicher angelegt und durchgeführt. In diesem treten dem Orchester zunächst zwei Soloviolinen gegenüber, dann schließt sich diesem als Soloinstrument in ähnlicher Weise die Oboe an [13] und auch das Violoncell, obgleich nicht völlig in gleichem Maaße concertirend, ist als Soloinstrument behandelt. Die Form der drei Sätze ist die gewöhnliche des Concerts, der Mittelsatz ist, obgleich er seinem Charakter nach romanzenartig ist, weiter ausgeführt als sonst gewöhnlich, um den Soloinstrumenten Raum zu gewähren [14]. Der letzte Satz ist Tempo di Menuetto überschrieben; die Form des Menuetts mit mehreren Trios liegt zu Grunde und ist mit einiger Freiheit behandelt so daß sie dem Rondo nahe steht [15]. Auch hier hat das Ganze durch die kräftige und selbständige Behandlung des Orchesters sowohl in den Tuttisätzen als bei den Solostellen den Charakter einer Symphonie. Die Solostimmen aber sind, schon weil ihrer vier sind, die

13) Für den ausgezeichneten Oboisten Gius. Ferlendi aus Brescia, der 1775 in die Kapelle in Salzburg eintrat, schrieb Mozart ein Oboenconcert, das nicht erhalten zu sein scheint. Mozart erzählt seinem Vater (4. Nov. 1777), er habe es dem Oboisten Ramm in Manheim geschenkt, der darüber vor Freuden närrisch sei, und später (14. Febr. 1778) daß derselbe es dort, wo es einen großen Lärm mache, bereits fünfmal gespielt habe. — Auch ein Concert für Fagott hat Mozart im Jahre 1774 geschrieben.

14) Das Violoncell hat hier, auch wo es nicht concertirend auftritt, durchgehend eine Begleitungsfigur selbständig auszuführen.

15) Auch im zweiten Violinconcert (88) hat das Rondo einen ähnlichen Charakter, ohne daß dort Tempo di Menuetto angegeben ist, welches beim Rondo des Klavierconcerts in C (104), des Tripelconcerts (106) und des Klaviertrios in B nicht fehlt.

nicht regelmäßig hinter einander dasselbe wiederholen, oder mit einander gehen, mit größerer Abwechslung gruppirt. Bald wechseln die Violinen mit einander, bald tritt die Oboe zu ihnen oder beiden entgegen, bald stehen Oboe und Violoncello den beiden Geigen gegenüber, oder auch alle vier bewegen sich selbständig neben einander. Um diese Mannigfaltigkeit klar und übersichtlich zu halten, bedurfte es einer strengeren und im Detail kunstreich gefügten Structur. Namentlich im ersten Allegro sind daher die Motive meist so gebaut, daß sie imitatorisch behandelt werden können, oder daß ein Wechsel der Instrumente bei den verschiedenen Gliedern einer Phrase durch die Anlage derselben bedingt ist; das Kommen und Gehen der Instrumente, ihr Ineinandergreifen, das gegenseitige Ablösen und Aufnehmen ist kein zufälliges sondern ein bestimmt motivirtes, und da der Antheil, welchen das Orchester daran nimmt, mit derselben Kunst eingeleitet ist, so ist das Ganze zu einem lebendigen Organismus gegliedert. Nicht so streng ist die Behandlung der beiden letzten Sätze, in welchen das Princip der Abwechslung vorherrscht und das einer kunstreichen Verschlingung nur hier und da vorübergehend angewendet ist. Dieser Kunst in der Gliederung des Ganzen und der sauberen Ausführung entspricht hier noch nicht vollkommen Kraft und Reichthum der Erfindung, welche weder die Ausgiebigkeit und Fülle, noch die Reinheit und Weichheit der Schönheit zeigt, wie sie in nicht viel späteren Werken Mozarts sich offenbart.

Ueber die eigentlich technische Behandlung der Violine steht mir kein Urtheil zu; ein kundiger Beurtheiler sagt mir, daß im Verhältniß zu der jetzigen Technik die Schwierigkeiten auch der Solopartien gering sind, daß sich aber durchweg die genaueste Bekanntschaft mit der Eigenthümlichkeit des Instruments zeigt, wie man sie sich nur mit der Geige in der Hand

erwerben kann, daß alles bequem und gut zu spielen ist und manche reizend klingende Züge zum Vorschein kommen, wie sie nur einer mit der Natur des Instruments völlig Vertrauter erfinden kann. Nicht ohne Interesse ist es auch für die Vorstellung, welche wir uns von Mozart als Violinspieler machen können, zu hören, wie er über andere Geiger urtheilte, daher wird sein Bericht über Fränzl[16], welchen er in Manheim hörte, hier am Ort sein. „Ich hatte das Vergnügen" schreibt er dem Vater (22. Nov. 1777) „den Hrn. Fränzl auf der Violine ein Concert spielen zu hören. Er gefällt mir sehr. Sie wissen, daß ich kein großer Liebhaber von Schwierigkeiten bin[17]. Er spielt schwer, aber man kennt nicht daß es schwer ist; man glaubt, man kann es gleich nachmachen, und das ist das Wahre. Er hat auch einen sehr schönen runden Ton, es fehlt keine Note, man hört Alles, es ist Alles marquirt, er hat ein schönes Staccato in einem Bogen, sowohl hinauf als herab, und den doppelten Triller habe ich noch nie so gehört

---

16) Ignaz Fränzl, geb. in Manheim 1730, seit 1750 in der churfürstlichen Kapelle, war als Violinspieler berühmt.

17) Als kleiner Knabe hatte Mozart, wie sein Vater ihm später erzählt (7. Dec. 1780), in Mainz dem Violinspieler Esser, der viele Kunststückchen machte gesagt, er spiele gut, mache aber zu viel und solle lieber spielen, wie es geschrieben stehe. Er kam nach Salzburg, wo Leop. Mozart von ihm berichtet: „Esser ist ein lustiger alter närrischer Kerl. Er spielt aber (wenn er ernstlich spielt) mit der sichersten und erstaunlichsten Execution und hat aber auch ein schönes Adagio, das wenig starke Allegrospieler haben. Wenn er nun aber ins Spaßmachen kommt, dann spielt er auf der G-Saite allein mit der größten Fertigkeit. Mit einem Bleistifthölzl macht er auf die Saite schlagend Stücke mit erstaunlicher Geschwindigkeit und Genauigkeit. Die Viola d' amour spielt er charmant. Und was mich rührte und als eine anscheinende Kinderey frappirte war sein Pfeifen mit dem Munde, wo er Recitativ und Arie trotz jedem Sänger mit aller Expression, Schleifen, Stoßen, Triller ꝛc. kurz zum Verwundern pfeift und sich selbst mit der Violine pizzicato accompagnirt."

wie von ihm. Mit einem Wort, er ist meinetwegen kein Hexenmeister, aber ein sehr solider Geiger."

Es ist bekannt daß Mozart schon in der frühesten Jugend durch sein, nicht allein für das kindliche Alter außerordentliches Klavierspiel, bald auch als Orgelspieler die ungetheilte Bewunderung erregte, und daß ihm in reiferen Jahren und bis an seinen Tod auf beiden Instrumenten von Niemand, auf einem derselben von Wenigen der erste Rang bestritten wurde. Indessen von seinen Leistungen als Virtuos — soweit es überhaupt möglich ist von dem Eigenthümlichen dieser im Moment verklingenden Schöpfungen einer besonderen künstlerischen Begabung Eindruck und Vorstellung festzuhalten — wird es besser sein später zu reden, wo eigene und fremde Zeugnisse uns zu Hülfe kommen. Hier wäre der Ort von seinen Studien auf diesem Gebiet zu reden [18]; allein die Zeit der öffentlichen Etuden war noch nicht gekommen, man übte sich im Stillen und machte davon kein Aufhebens. So erfahren wir denn auch nur gelegentlich daß er viel und fleißig Klavier gespielt habe, was freilich keines Nachweises bedarf [19].

Hier haben wir also nur seine Compositionen für Klavier in Betracht zu ziehen, und da ist es auf den ersten Blick

18) Zu diesen kann man wohl eine noch vorhandene Arbeit rechnen, die der Handschrift nach eher vor als nach 1770 gemacht worden ist (André Verz. 218): Tre Sonate del Sgr. Giovanni Bach ridotte in Concerti del Sgr. Amadeo Wolfgango Mozart. Es sind drei nicht sehr bedeutende Klaviersonaten von Johann — nicht Sebastian, sondern Christian — Bach (S. 56 f.), mit Quartettbegleitung. Diese wird Mozart zugesetzt haben; wie viel sonst er selbst dabei gethan hat, kann ich, da mir die Originale nicht bekannt sind, nicht angeben.

19) Es mag, da wir so wenig vom Detail der Studien kennen, bemerkt werden daß Leop. Mozart seiner Tochter schreibt, sie werde in München einen Flügel finden, auf dem sie fleißig die Sonaten von Paradies und Bach und das Concert von Lucchesi spielen müsse (16. Dec. 1774).

auffallend, daß deren so wenige bekannt sind. Mag von diesen auch manches nicht aufbewahrt sein, anderes ohne daß die Zeit der Entstehung bekannt ist unter den späteren Sammlungen sich finden: immer bleibt die Thatsache bestehen, daß Mozart seit jenen Versuchen der Knabenzeit [20] während der Jahre seines Salzburger Aufenthalts, in denen er sich allseitig als Componist ausbildete, verhältnißmäßig wenig für Klavier schrieb. Man kann daraus schließen daß es wenig äußere Veranlassung für ihn gab sich mit eigenen Klaviercompositionen hören zu lassen [21]; in den Hofconcerten scheint das Klavier als Soloinstrument nicht zugelassen zu sein, Concerte zu geben war in Salzburg, wie wir von Mozart einmal gelegentlich erfahren, nicht ersprießlich, und in kleineren Kreisen zeigte er sich wohl besonders im Phantasiren oder Präambuliren. Eine Veranlassung zu Compositionen bot ihm aber der Umstand daß er in den vornehmen Häusern Salzburgs namentlich den Damen Unterricht im Klavierspiel gab; in der That erfahren wir von den meisten Compositionen dieser Zeit, daß sie für bestimmte Personen geschrieben waren, was den Maaßstab für die Beurtheilung, namentlich der vorauszusetzenden Fertigkeit etwas unsicherer macht.

Zu den frühesten Klaviercompositionen, die sicher nachweislich sind, gehören die V a r i a t i o n e n über einen Menuett

20) Es waren die vier Hefte Klaviersonaten aus den Jahren 1764, 1765, 1766 (S. 52 f. 60 f. 64 f.) und vier Klavierconcerte, welche im April, Juni, Juli und August 1767 componirt wurden (André Verz. 192—195), wahrscheinlich für den bevorstehenden Aufenthalt in Wien.

21) Es stimmt mit allen übrigen Erscheinungen wohl überein, daß er im December 1773 nach seiner Rückkehr aus Wien ein Concert für das Klavier componirte (102 vgl. S. 238), sowie er dort zu der in Salzburg weniger gepflegten Kammermusik angeregt worden war; dann tritt auch hier wieder eine Pause ein.

von Fischer[22], Bravurstücke für jene Zeit, in denen mancherlei Schwierigkeiten nach damaliger Art gehäuft sind. Er ließ sie sich im Jahr 1774 nach München bringen um dort damit zu paradiren (Beil. V, 53) und auch auf der Reise nach Paris hören wir, daß er seine Zuflucht zu den Fischervariationen nimmt, wenn er in galanter Gesellschaft etwas vorspielen soll[23]; ein Beweis daß er nicht viele Compositionen der Art vorräthig hatte.

Auch Sonaten für das Klavier waren damals schon geschrieben[24], indessen sind die sechs Sonaten, welche Mozart auf der Pariser Reise 1777 öfter erwähnt, wohl erst später und nicht lange vor dieser Reise componirt[25]. Heute

---

22) Sie finden sich Oeuvres II S. 80 ff.

23) In Paris bei der Duchesse de Chabot, wo er eine ihn wenig befriedigende Aufnahme fand, fing er die Fischerschen Variationen an, spielte die Hälfte und stand auf (1. Mai 1778). In Manheim ließ er für Herrn v. Gemmingen unter anderen Compositionen auch diese Variationen abschreiben (24. März 1778), und die sechs leichtesten von denselben überreichte er dem natürlichen Sohn des Churfürsten Karl Theodor (29. Nov. 1777).

24) Leop. Mozart schreibt (München 21. Dec. 1774), Nannerl solle des Wolfgangs geschriebene Sonaten mitbringen. Möglich daß zwei sehr bekannte Sonaten, welche als Sonata I (André Verz. 234. Oeuves I, 1) und Sonata III (André Verz. 235. Oeuvres I, 3) bezeichnet sind, in diese Zeit gehören, da sie, was sonst nicht mehr vorkommt, im C-Schlüssel geschrieben sind. Von der zweiten Sonate in A moll (Oeuvres I, 6) war nur der Schluß erhalten.

25) „Heute habe ich alle meine sechs Sonaten beim Cannabich gespielt" schreibt er aus Manheim (4. Nov. 1777), und schon früher aus Augsburg (Oct. 1777): „Ich habe hier und in München schon alle meine Sonaten recht oft auswendig gespielt. Die fünfte in G habe ich in der vornehmen Bauernstub-Academie gespielt. Die letzte ex D kommt auf die Pianoforte vom Stein unvergleichlich heraus." Diese letzte Sonate ex D wird in einem anderen Brief (Augsburg 24. Oct. 1777) als die Sonate „fürn Dürnitz" bezeichnet; sie waren also auf Bestellung gemacht. Aus

wird mancher lächeln, wenn er sieht daß Mozart diese Sonaten schwer nannte[26], die jetzt beim Unterricht für die Jugend gebraucht werden. Indessen ist dadurch kein geringes Lob ausgesprochen daß diese Compositionen nach achtzig Jahren noch geeignet sind durch die zweckmäßige Behandlung des Instruments, durch die gesunde Frische der Erfindung und die Abrundung der künstlerischen Form den Grund zu der musikalischen Bildung der Jugend unserer Zeit zu legen. Von welcher Lebenskraft der künstlerischen Production legt diese Erscheinung Zeugniß ab! Und auch diesen Jugendübungen gegenüber gilt das bekannte Wort, daß Grotius den Terenz in anderer Weise lese als die Schulknaben. Wer ein Kunstwerk als solches zu würdigen, wer künstlerisch aufzufassen und zu genießen fähig ist, der wird auch in diesen für uns so einfachen Sonaten, unbeirrt durch die großen Leistungen, welche auf diesem Gebiet alles Frühere in Schatten gestellt haben, die wesentlichen Bedingungen eines in sich vortrefflichen Kunstwerks erfüllt sehen und sich ihrer als solcher erfreuen[27].

Aus dem August 1776 rührt ein Trio für Klavier, Vio-

---

diesen Andeutungen geht hervor, welche Sonaten gemeint sind: Oeuvres III, 3. 4. 2. 5. 6. I, 5, die in dieser Ordnung im Originalmanuscript (André Verz. 236) — dessen erster Bogen auf dem bekannten kleinen Papier geschrieben ist — als 6 Sonaten zusammenstehen.

26) Mozart schreibt seinem Vater von seiner lieben Mlle. Weber (Manheim 2. Febr. 1778): „Stellen Sie sich vor, sie hat meine schweren Sonaten, langsam aber ohne eine Note zu fehlen prima vista gespielt. Ich will bey meiner Ehre meine Sonaten lieber von ihr als vom Vogler spielen hören."

27) Sie bestehen nach alter Weise aus drei Sätzen. Eine Abweichung von der gewöhnlichen Regel zeigen die vierte, welche aus einem langen Adagio, zwei Menuetts (deren zweites anstatt eines Trio ist) und Allegro besteht, und die letzte, in der auf das erste Allegro ein Rondeau en Polonaise — ähnlich wie im Violinconcert 88 — und zum Schluß Variationen folgen.

line und Violoncello[28] her, das wir ebenfalls in den Briefen als ein gern gespieltes erwähnt finden[29]. Es zeigt, wie alle Compositionen dieser Zeit Ausführlichkeit und Abrundung in der Behandlung der Form, Reife und Tüchtigkeit der Conception, die auch neben einer von innen kommenden Lebendigkeit den Hauch zarter Schönheit nicht vermissen läßt, die manchmal in kleinen Wendungen überraschend hervortritt. Das Klavier ist entschieden das Hauptinstrument, neben demselben steht die Geige, obwohl im Ganzen einfacher behandelt, doch durchaus selbständig, dagegen ist das Violoncello noch nicht zu seinem Recht gekommen; es tritt nur als Baß auf, zwar nicht so daß es nur den des Klaviers verstärkt, sondern in eigenthümlicher Weise, oft sehr wirksam und aus der Natur des Instruments heraus, aber diese eng gesteckten Grenzen überschreitet es noch nicht.

In demselben und im folgenden Jahr schrieb er mehrere Concerte fürs Klavier (103—106). Von mehreren wissen wir daß sie für Damen „die Litzau, die Jenomy", die Gräfinnen Lodron, wahrscheinlich seine Schülerinnen, bestimmt waren, wie er sie auch später anderen Schülerinnen einstudirte. Es ist aber nicht zufällig, daß wir ihn in diesen Jahren so eifrig mit Solocompositionen für Klavier wie Violine beschäftigt finden. Die Composition ging Hand in Hand mit seiner eigenen Ausbildung zum Virtuosen, wie wir denn auch in der Steigerung der technischen Schwierigkeiten einen

28) André Verz. 225. «Divertimento à 3, Cembalo Violino e Violoncello del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart nel Agosto 1776 in Salisburgo.» Es findet sich Oeuvres XII, 3.

29) Wolfgang schreibt aus München (6. Oct. 1777): „Dann spielte ich das Trio von mir; das war gar schön accompagnirt [von Dubreil]; im Adagio hab ich 6 Täct seine Rolle spielen müssen." Leopold Mozart berichtet ihm (26. Jan. 1778), Janitsch und Reicha hätten der Nannerl sein Trio ex B accompagnirt, und recht vortrefflich.

Fortschritt wahrnehmen können. Eine Kunstreise, um sich in der Welt zu produciren und zu lernen, war längst sein Wunsch und wurde mehr und mehr eine Nothwendigkeit, wenn er nicht in Salzburg sitzen bleiben sollte. Für eine solche Reise, auf der er sich nicht allein als Kirchen- und Operncomponist zeigen konnte, waren virtuosenmäßige Leistungen und ein Vorrath dazu geeigneter Compositionen die nöthige Vorbedingung: der umsichtige, mit der Welt bekannte Vater trug bewußte Sorge dafür, daß Wolfgang sich mit Allem ausrüste, was den Erfolg einer Kunstreise sichern konnte.

Unter diesen Concerten, welche sich der Form und Behandlung nach im Wesentlichen den Violinconcerten anschließen, ist besonders das letzte vom Januar 1777 (105) durch die eigenthümliche Freiheit, mit welcher die Form behandelt ist, durch die Größe der Anlage und einen Ausdruck der Leidenschaftlichkeit merkwürdig. In allen diesen Eigenschaften zeigt es sich dem großen Divertimento in B-dur (55) nahe verwandt, welches in derselben Zeit geschrieben ist. Gleich der Eingang ist überraschend, indem das Klavier schon in den ersten Tacten mit eingreift, was für den entschlossenen Charakter dieses Satzes sehr bezeichnend ist. Nicht minder eigenthümlich wird dann das eigentliche Solo eingeleitet, indem das Klavier in die letzte allmählich verklingende Schlußphrase des Tuttisatzes mit einem mehrere Tacte währenden Triller einfällt, aus welchem dann das Motiv hervorgeht; dieselbe Wendung ist nachher auch zum Schluß des ersten Satzes benutzt worden. Der Mittelsatz ist zwar als Andantino bezeichnet, er hat aber den Ausdruck eines tief erregten, schmerzlichen Gefühls, wodurch es auch motivirt wird daß die Cantilene wiederholt einen recitativartigen Charakter annimmt — in einer schönen Steigerung greift auch die Geige imitirend ein — und am Ende vollkommen

recitativisch abschließt[30]. In dem letzten Rondo (Presto), — welches, obgleich es in seiner gleichmäßig anhaltenden raschen Bewegung eine tüchtige Aufgabe für ausdauernde Volubilität der Finger ist, einen ungleich bedeutenderen Charakter hat als man gewöhnlich in den Schlußsätzen findet — begegnet uns wieder eine schon bei den Violinconcerten beobachtete Freiheit der Form. Die Wiederkehr des Themas wird durch eine lange, ausgeschriebene Cadenz eingeleitet; als darauf zum zweitenmal eine neue Cadenz eintritt, leitet sie nicht ins Thema über, sondern in ein Menuetto Cantabile, welches ziemlich lange mit Begleitung des Orchesters festgehalten und variirt wird, in einer Weise, welche mehr und mehr den Charakter einer freien Phantasie annimmt und zuletzt wieder in eine Cadenz ausläuft, die dann ins Thema überleitet[31], welches nun von Neuem durchgearbeitet und zu einem glänzenden Schluß geführt wird.

Eine Steigerung der Solokräfte begegnet uns auch hier in dem für die Gräfinnen Lodron im Februar 1776 geschrie-

30) Jedermann wird sich dabei an den Schluß des Adagio in Beethovens C-dur Concert erinnern, wie ja auch dem Eingang seines Es-dur Concerts ein ähnlicher Gedanke wie dem Mozartschen zu Grunde liegt.

31) Dittersdorf erzählt (Selbstbiogr. S. 47 f.) wie zu seiner Zeit die Sitte aufgekommen sei an die Stelle der Cadenzen oder Capricci, in welchen der Virtuos seine Fertigkeit zeigte, eine freie Phantasie einzuschalten, in welcher man in ein einfaches Thema überging, das nach allen Regeln der Kunst einigemal variirt wurde. Offenbar beruht die Einführung eines neuen Themas hier wie in den Violinconcerten auf eben jener Sitte, nur daß hier ausgeführt ist, was auch der freien Phantasie überlassen blieb. — Die von Mozart selbst ausgearbeiteten Cadenzen zum Concertone, zur Concertante und zum Tripelconcert zeigen ganz die auch später übliche Weise eins oder mehrere Hauptmotive des Satzes frei zu behandeln, glänzend mit Passagen zu umgeben und diese namentlich als die Handhabe einer reichen modulatorischen Abwechslung zu verwenden. Uebrigens wird der Anfang der Cadenz regelmäßig auf den Quartsextenaccord gebauet, der meistens ebenso wie in der Arie (S. 301) herbeigeführt wird.

benen Concert für drei Klaviere (106). Eine streng contrapunktisch durchgeführte Selbständigkeit der drei Soloinstrumente, wie wir sie in den Bachschen Concerten finden, darf man hier nicht erwarten; aber es giebt sich eine große Geschicklichkeit und Freiheit und ein feiner Sinn kund für die Klangwirkungen, welche durch die verschiedenen Combinationen der Instrumente, durch Verdoppelungen, Verstärkung der Melodie oder des Basses, durch die Lage der Begleitung, auch durch das Abwechseln der Instrumente hervorgebracht wird. Im ersten Satz ist am meisten darauf gesehen, daß alle drei Klaviere in ziemlich gleicher und jedes in eigenthümlicher Weise zusammenwirken, obgleich auch hier schon das dritte Klavier den beiden andern gegenüber nicht ganz ebenbürtig erscheint; noch mehr aber tritt es in den beiden letzten Sätzen zurück, wo es mehr und mehr auf die Rolle der Begleitung angewiesen wird, so daß es im Finale sich auch nicht mehr an den Cadenzen betheiligt[32]. Der Charakter des Concerts ist lebhaft und heiter; das Ganze ist mit einem, hier sehr wohl angebrachten leichten Humor behandelt, der seinen Spaß darin findet, die drei Spieler in Bewegung zu setzen, und dadurch diese wie die Zuhörer zu unterhalten[33].

Die Betheiligung des Orchesters bei diesem Concert ist eine durchaus selbständige. Auch hier sind die Partien der Tutti und des Accompagnements nicht vollständig geschieden, so daß das Orchester in jenen herrscht, in diesen dient, sondern jeder Satz ist ein Ganzes, mit Einsicht so gegliedert,

32) Mozart konnte daher ohne allzuviel aufzugeben dies Concert auch für zwei Klaviere bearbeiten; die so geänderten Solostimmen sind von seiner Hand geschrieben noch vorhanden.

33) Mozart scheint selbst Freude an diesem Concert gehabt zu haben und berichtet seinem Vater mit einiger Genugthuung, daß es ihm gelungen sei sowohl in Augsburg (24. Octbr. 1777) als in Manheim (24. März 1778) dasselbe zur Aufführung zu bringen.

daß Orchester und Klavier einander gegenseitig fördern und tragen, und erst durch ihr Zusammenwirken das Kunstwerk zu Stande kommt.

Was die Behandlung des Klaviers anlangt, so sind die Hauptforderungen, welche Mozart an den Klavierspieler stellt, leicht zu fassen. Vor Allem ist es einfacher und gesangreicher Vortrag der Melodie, Klarheit und Nettigkeit der Verzierungen — welche, durch die Beschaffenheit der damaligen Klaviere bedingt, damals häufiger waren, aber den wesentlichen Charakter der Melodie erkennen lassen mußten —, Fertigkeit und Ausdauer in laufenden Passagen und im Triller. Viele Aufgaben der Technik, welche schon die nächste Zeit stellte, z. B. Octaven- Terzen- Sextengänge kommen noch gar nicht, oder mäßig vor. Beschränkt ist auch der Gebrauch der linken Hand; Geläufigkeit wird ihr vorherrschend nur in Begleitungsfiguren, selten in eigentlichen Passagen zugemuthet, dagegen wohl Selbständigkeit in Vortrag eigner Melodie. — Was der Componist mit diesen Mitteln einer noch beschränkten Technik zu leisten vermochte, das liegt uns klar erkennbar vor; das Leben, welches der Virtuos seinen Werken durch die Genialität der Ausführung zu verleihen vermochte, läßt sich durch keine Betrachtung über seine technischen Mittel wieder hervorrufen.

29.

Wir haben, indem wir dem Entwickelungsgang unseres jungen Meisters nachgingen, die lange vielverzweigte Bahn seiner Studien mit ihm durchmessen; versuchen wir nun in einem raschen Ueberblick die Hauptzüge zusammenzufassen.

Als ein Jüngling von einundzwanzig Jahren stand er nicht allein als Virtuos auf drei Instrumenten, dem Klavier, der Orgel und der Violine den ersten Meistern seiner Zeit

ebenbürtig da, sondern er überbot durch seine Leistungen als Componist auf den verschiedensten Gebieten beiweitem das was er als ausübender Künstler leistete. Vergegenwärtigen wir uns daß er für das Theater in der Operia seria und buffa, für die Kirche in verschiedenen Zweigen und Richtungen, für das Concert in allen Gattungen der Instrumentalmusik für Orchester, für Blas- und Saiteninstrumente, für das Solospiel mit Erfolg thätig gewesen war, daß bereits gegen zweihundert Compositionen von dieser Thätigkeit Zeugniß ablegten, so erstaunt man über die Leichtigkeit und Fruchtbarkeit seiner Production, nicht minder über die Beharrlichkeit seines Fleißes und den Ernst seiner Studien. Nie sehen wir ihn aufs Gerathewohl zugreifen und wieder liegen lassen, vom Zufall getrieben versuchen und nachgeben ehe das Ziel erreicht ist; überall ist bewußtes Wollen, sichere Stetigkeit im Arbeiten und im Fortschreiten. Um diese glückliche Entwickelung hat ein nicht geringes Verdienst die planmäßige, von ebensoviel Ernst und Pflichttreue als Einsicht und Liebe getragene Erziehung des Vaters, die nicht allein schädliche Einflüsse von dem leicht erregbaren Sinn des Sohnes abwehrte und seine ganze Kraft auf die künstlerische Ausbildung concentrirte, sondern auch positiv ihn auf dem Wege der rechten Erkenntniß erhielt. Allein der größere Antheil fällt der wunderbaren Organisation Mozarts zu. Seine Natur war eine so echt künstlerische, daß sein ganzes inneres Leben für ihn der Keim zu musikalischer Gestaltung war, daß die Formen des musikalischen Kunstwerks für ihn die nothwendigen und natürlichen waren um seine Empfindungen auszusprechen. So sehr die außerordentliche Fähigkeit, mit welcher er sich derselben in einem Alter bemächtigt hatte, in welchem man gewöhnlich sich der Formen des Denkens mittelst der sprachlichen Darstellung zu bemeistern anfängt,

eine Anticipation gewöhnlichen Menschen gegenüber ist, so erscheint doch in dem Entwickelungsgange dieser so organisirten Natur nichts verfrüht, übereilt oder verschoben. Von einem unmittelbaren Gefühl geleitet nimmt er stets nur das an, was auf diesem Standpunkt seiner Natur gemäß ist, nimmt dieses ganz in sich auf und gewinnt dadurch die Festigkeit, den nächsten Schritt ebenso sicher zu thun. Wir sehen, wie er von allen Seiten her der Form Herr zu werden bestrebt ist, und wie ihm dies Schritt vor Schritt mehr und mehr gelingt. Allein von Anfang an geschieht dies nicht in der Weise daß er eine äußerliche Fertigkeit und Gewandtheit zu erreichen strebt, um sie hinterher anzuwenden, sondern er sucht nach dem nothwendigen Ausdruck für das was ihn innerlich bewegt und zu produciren zwingt. Daher auch von seinen frühesten Arbeiten an kein Widerspruch zwischen Form und Gehalt sich findet; beides in seiner Vereinigung macht das Kunstwerk und darin offenbart sich die wahrhaft künstlerische Natur, daß er von Jugend auf aus einem Mittelpunkt heraus schafft, daß aus einem Keim alle Glieder hervorwachsen, daher immer ein Ganzes entsteht, anfangs noch unbedeutend dem Wesen und der Behandlung nach, aber schon ein Ganzes, abgerundet und abgeschlossen in bestimmt ausgesprochener künstlerischer Gestalt. Im Entwickelungsgang der Völker, welche eine Kunst selbständig erzeugt und ausgebildet haben, tritt uns die Erscheinung entgegen, daß sie, bald begünstigt bald gehemmt von äußeren Verhältnissen, Jahrhunderte lang ringen und streben, bis sie in verschiedenen Ansätzen, hier stoßweise, dort in leisen, kaum merklichen Uebergängen aller Mittel und Formen der Kunstübung sich bemächtigt haben, sobald daß diese, so auch das innere geistige und gemüthliche Leben des Volks frei geworden ist und angeregt zu künstlerischen Thaten, dem Meister sich willig fügen, der mit dem geistigen und technischen

Erbtheil seiner Väter frei schaltend, in der Darstellung des Schönen die höchste Aufgabe der Kunst zu lösen vermag. Diesen wunderbar herrlichen Anblick der organischen Entwickelung einer begabten Künstlernatur, welche durch keine scheinbare Störung gehemmt wird, der vielmehr Alles zum Besten dient, die, indem sie abwirft was nur vorübergehenden Zwekken diente, um so kräftiger emporwächst — diesen Anblick gewährt uns der Entwickelungsgang Mozarts. Sicheren Schritts geht er vorwärts ohne je aus dem Gleichgewichte zu kommen; der Schnelligkeit, mit welcher er auffaßt was ihm zu seiner Förderung noth ist, entspricht die Sicherheit, mit welcher er es sich aneignet. So gelingt es ihm sich der äußeren Bedingungen der Kunstübung von allen Seiten her, in jeder Weise vollständig und sicher zu bemächtigen ohne seine schöpferische Kraft in ihrer eigensten Individualität zu beeinträchtigen, weil in keinem Augenblick die formale Bildung und die Ausübung der Production einander fremd oder gar feindselig geworden sind; die innere Kraft erlahmt daher nicht durch die stetige Anstrengung, sondern sie erstarkt. Mit dem Menschen wächst der Künstler; je lebendiger und je freier die Seele sich regt, um so bedeutender und größer werden die künstlerischen Formen; je tiefer die Empfindung, je mächtiger die Leidenschaft im Busen spricht, um so mehr erfüllen und beseelen sie auch das musikalische Kunstwerk.

Das ist der größte Erfolg einer künstlerischen Jugendbildung, daß sie die Mittel der Kunst in ihrem vollen Umfang dem Manne zu freier Herrschaft übergebe. Was durch Schule, durch Disciplin zu erlangen war das hatte Mozart in Salzburg errungen; er mußte heraus aus diesen engen Verhältnissen, mußte auf sich selbst stehen, und Freiheit und Selbständigkeit im Kampf bewähren: den Mann und den Künstler mußte das Leben bilden, und auf diesem Gange wollen wir jetzt unsern Meister begleiten.

Beilagen.

V—X.

V.

1[1].

Verona 7 Gennajo 1770.

Allerliebste Schwester!

Einen spannenlangen Brief habe ich gehabt, weil ich auf eine Antwort vergebens gewartet habe; ich hatte auch Ursache, weil ich Deinen Brief noch nicht empfangen hatte. Jetzt hört der deutsche Tölpel auf und das wälsche Tölperl fängt an. Lei è piu franca nella lingua italianna di quel che mi ho imaginato. Lei mi dica la cagione, perchè Lei non fù nella commedia che anno giocato i Cavalieri. Adesso sentiamo sempre una Opera titolata: *Il Ruggiero*. *Oronte*, il padre di *Bradamante*, è un principe (fà il Sign. *Afferi*), bravo cantante, un baritono, ma gezwungen, wenn er in Falset hinaufspiepet, aber doch nicht so sehr, wie Tibaldi in Wien[2]. *Bradamante*, innamorata di *Ruggiero* (mà sie soll den Leone heirathen, will aber nicht) fà una povera Baronessa, che ha avuto una gran disgrazia, ma non sò la quale. Recita unter einem fremden Namen, ich weiß aber den Namen nicht; ha una voce passabile e la statura non sarrebbe male, ma distuona come il diavolo. *Ruggiero*, un ricco principe innamorato di *Bradamante*, è un Musico: canta un poco manzuolisch ed ha una bellissima voce forte ed è già vecchio: ha 55 anni ed a una läufige Gurgel. *Leone* soll die *Bradamante* heirathen, ricchissississimo è; ob er aber außer dem

1) Die Briefe sind meistens nach Nissen abgedruckt, mit Berichtigung der offenbaren Fehler. Wo mir andere Quellen zu Gebot standen, habe ich es angegeben.

2) S. 87. 310.

Teatro reich ist, das weiß ich nicht. La moglie di Afferi che ha una bellissima voce, ma è tanto sussuro nel teatro che non si sente niente. *Irene* fà una sorella di *Lolli*, del gran Violinista, che habbiamo sentito a Vienna, a una schroffelte voce e canta sempre um ein Viertel zu tardi o troppo a buon' ora. *Ganno* fà un signore che non sò come si chiama: è la prima volta che lui recita. Zwischen einem jeden Act ist ein Ballet. Es ist ein braver Tänzer da, der sich nennt Monsieur Rössler. Er ist ein Teutscher und tanzt recht brav. Als wir das letzte Mal (aber nicht gar das letzte Mal) in der Oper waren, haben wir den Mr. Rössler in unsern Palco heraufkommen lassen (denn wir haben die Loge des Mr. Carlotty frey, denn wir haben den Schlüssel dazu) und mit ihm geredet. A propos. Alles ist in der Maschera jetzt, und was das Commodeste ist, wenn man eine Larve auf dem Hute hat, und hat das Privilegium, den Hut nicht abzuziehen, wenn Einer mich grüßt, und nimmer beim Namen zu nennen, sondern allezeit: Servitore umilissimo, Signora Maschera. Cospetto di Bacco, das spritzt. Was aber das Rareste ist, ist dieses, daß wir um halb acht Uhr zu Bette gehen. Se Lei indovinasse questo, io dirò certamente che Lei sia la Madre di tutti gli indovini. Küsse anstatt meiner der Mama die Hand, und Dich küsse ich zu tausend Mal und versichere Dich, daß ich werde bleiben immer

Dein aufrichtiger Bruder

Portez Vous bien et aimez moi toujours.

2.

[Mailand] 26 Januar 1770.

Mich freut es recht von ganzem Herzen, daß Du bei der Schlittenfahrt, von der Du mir schreibst, Dich so sehr ergötzt hast, und ich wünsche Dir tausend Gelegenheiten zur Ergötzung, damit Du recht lustig Dein Leben zubringen mögtest. Aber eins verdrießt mich, daß Du den Herrn von Mölk so unendlich seufzen und leiden hast lassen, und daß Du nicht mit ihm Schlitten gefahren bist, damit er Dich hätte umschmeißen können. Wie viele Schnupftücher wird er nicht denselbigen Tag wegen Deiner gebraucht haben vor Weinen. Er wird zwar vorher schon drei Loth Weinstein eingenommen haben, die ihm die grausame Un-

reinigkeit seines Leibes, die er besitzt, ausgetrieben haben wird. Neues weiß ich Nichts, als daß Herr Gellert, der Poet zu Leipzig gestorben ist und dann nach seinem Tode keine Poesien mehr gemacht hat. Just ehe ich diesen Brief angefangen habe, habe ich eine Aria aus dem Demetrio[3] verfertigt, welche so anfängt:

Misero tu non sei:
tu spieghi il tuo dolore,
e se non desti amore,
ritrovi almen pietà.
Misera ben son io,
che nel segreto laccio
amo, non spero e taccio,
e l' idol mio nol sà.

Die Oper zu Mantua ist hübsch gewesen. Sie haben den Demetrio gespielt. Die prima Donna singt gut, aber still; und wenn man sie nicht agiren sähe, sondern singen nur allein, so meynte man, sie sänge nicht, denn den Mund kann sie nicht öffnen, sondern winselt Alles her, welches uns aber Nichts Neues ist zu hören. Die seconda Donna macht ein Ansehn wie ein Grenadier, und hat auch eine starke Stimme; und singt wahrhaftig nicht übel, für das, daß sie das erste Mal agirt. Il primo uomo, il musico singt schön, aber hat eine ungleiche Stimme. Er nennt sich Caselli. Il secondo uomo ist schon alt, und mir gefällt er nicht. Der Tenor nennt sich Ottini: er singt nicht übel, aber halt schwer, wie alle italienischen Tenore; er ist unser sehr guter Freund. Wie der zweite heißt, weiß ich nicht. Er ist noch jung, aber nicht viel Rares. Primo ballerino, gut; Prima ballerina, gut, und man sagt, sie sei gar kein Hund; ich aber habe sie nicht in der Nähe gesehen. Die Uebrigen sind wie alle Andern. Ein Grotesco ist da, der gut springt, aber nicht so schreibt wie ich: wie die Säue brunzen. Das Orchester ist nicht übel. Zu Cremona ist das Orchester gut, und der erste Violinist heißt Spagnoletta. Prima Donna nicht übel, schon alt, glaube ich, wie ein Hund; singt nicht so gut, wie sie agirt, und ist die Frau eines Violinisten, der bei der Oper mit geigt, und sie nennt sich Masci. Die Oper hieß La clemenza di Tito. Seconda Donna, auf dem Theater kein Hund, aber nichts Rares. Primo uomo, musico, Cicognani, eine hübsche Stimme und ein schönes Cantabile. Die andern zwei Castraten, jung und passabel. Der Tenor

3) Von Metastasio; sie findet sich A. I. sc. 4.

nennt sich non lo so, hat ein angenehmes Wesen, sieht dem Le Roi zu Wien natürlich gleich. Ballerino primo, gut und ein sehr großer Hund. Eine Tänzerin war da, die nicht übel getanzt hat, und was das nicht für ein capo d'opera ist, außer dem Theater und in demselben kein Hund. Die Uebrigen wie Alle. Ein Grotesco ist auch dort, der bei jedem Sprunge einen hat streichen lassen. Von Milano kann ich Dir wahrhaftig nicht viel schreiben: wir waren noch nicht in der Oper. Wir haben gehört, daß die Oper nicht gerathen hat. Primo uomo, Aprile, singt gut, hat eine schöne gleiche Stimme. Wir haben ihn in einer Kirche gehört, wo just ein großes Fest war. Madam Piccinelli von Paris, welche in unserm Concerte gesungen hat, agirt bei der Oper. Herr Pick, welcher zu Wien tanzte, tanzt jetzt hier. Die Oper nennt sich Didone abandonata, und wird bald aufhören. Sign. Piccini, welcher die zukünftige Oper schreibt, ist hier. Ich habe gehört, daß seine Oper heißt: Cesare in Egitto.

Wolfgang de Mozart
Edler vom Hochenthal, Freund des Zahlhausens.

3.

[Nachschrift.] [Mailand 10 Febr. 1770.]

Wenn man die Sau nennt, so kömmt sie gerennt. Ich bin wohl auf, Gott Lob und Dank, und kann kaum die Stunde erwarten, eine Antwort zu sehen. Ich küsse der Mama die Hand, und meiner Schwester schicke ich ein Blattern — — Busserl, und bleibe der nämliche — — aber wer? — — der nämliche Hanswurst. Wolfgang in Deutschland, Amadeo in Italien

de Morzantini.

4.

[Nachschrift.] [Mailand 17 Febr. 1770.]

Da bin ich auch, da habt's mich: Du Mariandel, mich freut es recht, daß Du so erschrecklich — — lustig gewesen bist. Dem Kindsmensch, der Urserl, sage, daß ich immer meyne, ich hätte ihr alle Lieder wieder zurückgestellt; aber allenfalls, ich hätte sie in den wichtigen und hohen Gedanken nach Italien mit mir geschoben, so werde ich nicht ermangeln, wenn ich es finde, es in den Brief hinein zu prägen. Addio, Kinder, lebt's wohl, der

Mama küsse ich tausend Mal die Hände, und Dir schicke ich hundert Busserln oder Schmazerln auf Dein wunderbares Pferdgesicht. Per fare il fine, bin ich Dein etc.

5.

[Nachschrift.]

Und ich küsse die Mama und Dich. Ich bin völlig verwirrt vor lauter Affairen. Ich kann unmöglich mehr schreiben.

6.

[Mailand] den 3 März 1770.

Cara sorella mia!

Recht vom ganzen Herzen freut es mich, daß Du Dich so lustig gemacht hast. Du mögtest aber etwa glauben, ich hätte mich nicht lustig gemacht. Aber ja, ich könnte es nicht zählen. Ich glaube gewiß, wir waren sechs oder sieben Mal in der Oper, und dann in den feste di ballo, welche, wie zu Wien, nach der Oper anfangen, aber mit dem Unterschied, daß zu Wien mit dem Tanzen mehr Ordnung ist. Die facchinata und chiccherata haben wir auch gesehen. Die erste ist eine Maskerade, welche schön zu sehen ist, weil sich Leute anlegen als facchini oder als Hausknechte, und da ist eine barca gewesen, worin viel Leute waren, und viele sind auch zu Fuße gegangen. Vier oder sechs Chöre Trompeten und Paucken, und auch etliche Chöre Geigen und andere Instrumente. Die chiccherata ist auch eine Maskerade. Die Mailänder heißen chicchere diejenigen, die wir petits maitres heißen, oder Windmacher halt, welche denn alle zu Pferde, welches recht hübsch war. Mich erfreut es jetzt so, daß es dem Herrn von Aman besser geht, als wie es mich betrübt hat, wie ich gehört habe, daß er ein Unglück gehabt hat[4]. Was hat die Madame Rosa für eine Maske gehabt? Was hat der Herr von Mölk für eine gehabt? Was hat Herr von Schidenhofen für eine gehabt? Ich bitte Dich, schreibe es mir, wenn Du es weißt: Du wirst mir einen sehr großen Gefallen erweisen. Küsse statt meiner

4) L. Mozart schreibt in einem früheren Brief: „Das Unglück des Hrn. von Aman, von dem Du schreibst, hat uns nicht nur höchstens betrübt, sondern dem Wolfgang viele Thränen gekostet: Du weißt, wie empfindlich er ist.“ S. V, 8.

der Mama die Hände 1000000000000 Male. An alle gute Freunde Complimente von wansten derwischt, so hasten schon, und von Don Casarella, absonderlich von hinten her. —

7.

[Nachschrift.] [Mailand 13 März 1770.]

Ich empfehle mich und küsse die Mama und meine Schwester Millionen Male und lebe gesund, Gott sei Dank. Addio.

8.

[Bologna] 24 März 1770.

O Du Fleißige Du!

Weil ich gar so lange faul war, so habe ich gedacht, es schadete nicht, wenn ich wieder eine kurze Zeit fleißig wäre. Alle Posttage, wann die deutschen Briefe kommen, schmeckt mir das Essen und Trinken viel besser. Ich bitte, schreibe mir, wer bei den Oratorien singt. Schreib' mir auch, wie der Titel von den Oratorien heißt. Schreibe mir auch, wie Dir die Haydn'schen Menuette gefallen, ob sie besser als die erstern sind. Daß Herr von Aman wieder gesund ist, freut mich von Grund meines Herzens: ich bitte Dich, sage ihm, er soll sich wohl in Obacht nehmen: er soll keine starke Commotion machen. Sage es ihm, ich bitte Dich. Aber sage ihm auch, daß ich so oft an Dich denke, wie wir zu Triebenbach Handwerker gespielt haben, und da er durch den Schrottbeutel und durch das Ischmachen, den Namen Schrattenbach[5] vorstellte. Und sage ihm auch: daß ich so oft daran denke, da er oft zu mir gesagt hatte folgende Worte: Wollen wir uns vertheilen? und da ich ihm allezeit antwortete: Wie z'wieder! Aufs nächste werde ich Dir ein Menuett, welchen Mr. Pick auf dem Theater tanzte, schicken, und welchen dann in feste di ballo zu Mailand alle Leute tanzten, nur damit Du daraus siehst, wie langsam die Leute tanzen. Der Menuett an sich selbst ist sehr schön. Er ist natürlich von Wien, also gewiß von Teller oder von Starzer. Er hat viele Noten. Warum? weil es ein theatralischer Menuett ist, der langsam geht. Die Menuette aber

5) Familienname des Erzbischofes Sigismund von Salzburg.

von Mailand oder die wälschen haben viele Noten, gehen langsam und viel Takte. Z. B. der erste Theil hat 16, der zweite 20 auch 24 Takte. Zu Parma lernten wir eine Sängerin kennen, und hörten sie auch recht schön in ihrem eigenen Hause, nämlich die berühmte Bastardella [6], welche 1. eine schöne Stimme, 2. eine galante Gurgel, 3. eine unglaubliche Höhe hat [7]. Folgende Töne und Passagen hat sie in meiner Gegenwart gesungen:



6) L. Mozart schreibt von derselben: „In Parma hat uns die Sängerin Guari [Ajugari] oder sogenannte Bastardina oder Bastardella zum Speisen eingeladen und hat uns drey Arien gesungen. Daß sie bis ins C sopra acuto soll hinauffsingen war uns nicht zu glauben möglich: allein die Ohren haben mich dessen überzeugt. Die Passagen die der Wolfg. aufgeschrieben waren in ihrer Arie, und diese sang sie zwar etwas stiller als die tiefern Töne, allein so schön wie eine Octavinpfeife in einer Orgel. Kurz die Triller und Alles machte sie so wie Wolfg. es aufgeschrieben hat, es sind die nämlichen Sachen von Note zu Note. Nebst dem hat sie eine gute Alt-Tiefe bis ins G. Sie ist nicht schön, doch auch nicht eben garstig, hat zu Zeiten mit den Augen einen wilden Blick wie die Leute, die der Fraiß [Krämpfen] unterworfen sind, und hinkt mit einem Fuß. Sonst hat sie eine gute Aufführung, folglich einen guten Charakter und guten Namen."

7) Oulibicheff (I, p. 45) erwähnt als eines ähnlichen Phänomens der Mad. Becker, welche 1823 Petersburg durch ihre hohe Stimme und Coloratur in Erstaunen setzte. Sie war damals in Hamburg und früher in Kopenhagen engagirt. Kuhlau schrieb für sie die Partie der Adelaide in der Räuberburg, deren große Arie im dritten Act (n. 18) bis ins a gehţ. Man erzählt, daß sie auf einen ernsten Blick des Musikdir. Schwenke das gefährliche a fest einzusetzen sich so zusammengenommen habe, daß sie statt dessen c sang.



9.

[Nachschrift.] [Rom 14 April 1770.]

Ich bin, Gott Lob und Dank! nebst meiner miserablen Feder gesund und küsse die Mama und die Nannerl tausend oder 1000 Mal. Ich wünschte nur, daß meine Schwester zu Rom wäre, denn ihr würde diese Stadt gewiß wohl gefallen, indem die Peterskirche regulär, und viele andere Sachen zu Rom regulär sind. Die schönsten Blumen tragen sie jetzt vorbei; den Augenblick sagte es mir der Papa. Ich bin ein Narr, das ist bekannt. O ich habe eine Noth. In unserm Quartier ist nur ein Bett. Das kann die Mama sich leicht einbilden, daß ich bei dem Papa keine Ruhe habe. Ich freue mich auf das neue Quartier. Jetzt habe ich just den heil. Petrus mit dem Schlüsselamt, den heiligen Paulus mit dem Schwert, und den heiligen Lukas mit meiner Schwester etc. etc. abgezeichnet. Ich habe die Ehre gehabt, des heil. Petrus Fuß zu S. Pietro zu küßen, und weil ich das Unglück habe, so klein zu sein, so hat man mich als den nämlichen alten

Wolfgang Mozart

hinaufgehoben.

10.

Rom den 21 April 1770.

Cara sorella mia!

Ich bitte Dich, Du wirst die Künste von der Rechenkunst finden, denn Du hast sie selbst aufgeschrieben, und ich habe sie verloren, und weiß also Nichts mehr davon. Also bitte ich Dich,

sie mir zu copiren, nebst andern Rechenexempeln, und mir sie her zu schicken.

Manzuoli steht im Contract mit den Mailändern, bei meiner Oper zu singen. Der hat mir auch deßwegen in Florenz vier oder fünf Arien gesungen, auch von mir einige, welche ich in Mailand componiren habe müssen, weil man gar nichts von theatral. Sachen von mir gehört hatte, um daraus zu sehen, daß ich fähig bin, eine Oper zu schreiben. Manzuoli begehrt 1000 Ducaten. Man weiß auch nicht, ob die Gabrielli sicher kommen wird. Einige sagen, es wird die de Amicis singen, welche wir in Neapel sehen werden. Ich wünschte, daß sie und Manzuoli recitirten. Da wären nun zwey gute Bekannte und Freunde von uns. Man weiß auch noch nicht das Buch. Eins von Metastasio habe ich dem Don Ferdinando[8] und dem Herrn von Troyer recommandirt.

Jetzt habe ich just die Arie: Se ardire e speranza[9] in der Arbeit. — — —

11.

[Rom] 25 April 1770.

Cara sorella mia!

Io vi accerto, che io aspetto con una incredibile premura tutte le giornate di posta qualche lettera di Salisburgo. Jeri fummo à S. Lorenzo, e sentimmo il Vespero, e oggi matina la messa cantata, e la sera poi il secondo vespero, perchè era la festa della Madonna del Buon consiglio. Questi giorni fummo nel Campidoglio e viddemmo varie belle cose. Se io volessi scrivere tutto quel che viddi, non basterebbe questo foglietto. In due Accademie suonai, e domani suonerò anche in una. — Subito dopo pranzo giuochiamo a Potsch[10]. Questo è un giuoco che imparai quì, quando verrò a casa, ve l'imparerò. Finita questa lettera finirò una sinfonia mia, che cominciai. L'aria è finita, una sinfonia è dal copista (il quale è il mio padre) perche noi non la vogliamo dar via per copiarla; altrimente ella sarebbe rubata.

Roma caput mundi, il 25 Aprile anno 1770, nell'anno venturo 1771.

Wolfgango in Germania, Amadeo Mozart in Italia.

Hinten wie vorn und in der Mitte doppelt.

---

8) Haushofmeister des Grafen Firmian in Mailand.
9) Aus Metastasios Demofoonte A. 1. sc. 13.
10) Das Boccia-Spiel.

12.

[Nachschrift.] [Rom 28 April 1770.]

Meine Schwester küsse ich ins Gesicht, und der Mama die Hände. Ich habe noch keine Scorpionen und Spinnen gesehen: man redet und höret gar nichts davon. Die Mama wird wohl meine Schrift kennen. Schreibe die Mama mir's geschwinde, denn sonst setze ich meinen Namen her.

13.

[Nachschrift.] [Rom 2 Mai 1770.]

Ich bin Gott Lob und Dank gesund, und küsse der Mama die Hand, wie auch meiner Schwester das Gesicht, Nase, Mund, Hals, und meine schlechte Feder.

14.

Neapel, den 19 Mai 1770.

C. S. M.

Vi prego di scrivermi presto e tutti i giorni di posta. Io vi ringrazio di avermi mandata questi Rechenhistorie, e vi prego, se mai volete avere mal di testa, di mandarmi ancora un poco di questi Künste. Perdonate mi che scrivo si malamente, ma la razione è perchè anche io ebbi un poco mal di testa. Der 12te Menuett von Haydn, den Du mir geschickt hast, gefällt mir recht wohl, und den Baß hast Du unvergleichlich dazu componirt, und ohne mindesten Fehler. Ich bitte Dich, probire öfter solche Sachen.

Die Mama soll nicht vergessen, die Flinten alle beide putzen zu lassen. Schreibe mir, wie es dem Herrn Canari geht. Singt er noch? Pfeift er noch? Weißt Du, warum ich auf den Canari denke? Weil in unserm Vorzimmer einer ist, welcher ein G'seis macht, wie unserer. A propos, der Herr Johannes wird wohl den Gratulations-Brief empfangen haben, den wir haben schreiben wollen. Wenn er ihn aber nicht empfangen hätte, so werde ich ihm schon selbst mündlich sagen zu Salzburg, was darin hätte stehen sollen. Gestern haben wir unsere neuen Kleider angezogen; wir waren schön wie die Engel. An die Nandl meine Empfehlung, und sie soll fleißig für mich beten. Den 30ten wird

die Oper anfangen, welche der Jomelli componirt. Die Königin und den König haben wir unter der Messe zu Portici in der Hofcapelle gesehen, und den Vesuvius haben wir auch gesehen. Neapel ist schön, ist aber volkreich wie Wien und Paris. Und von London und Neapel, in der Impertinenz des Volkes weiß ich nicht, ob nicht Neapel London übertrifft; indem hier das Volk, die Lazzaroni, ihren eigenen Obern, oder Haupt haben, welcher alle Monate 25 Ducati d'argento vom König hat, um nur die Lazzaroni in einer Ordnung zu halten.

Bei der Oper singt die de Amicis. Wir waren bei ihr. Die zweite Oper componirt Caffaro; die dritte Ciccio di Majo, und die vierte weiß man noch nicht. Gehe fleißig nach Mirabell[11] in die Litaneyen, und höre das Regina coeli oder das Salve Regina und schlaf gesund und laß Dir nichts Böses träumen. An Herrn von Schidenhofen meine grausame Empfehlung tralaliera, tralaliera. Und sage ihm, er soll den Repetiter-Menuett auf dem Claviere lernen, damit er ihn nicht vergessen thut. Er soll bald dazu thun, damit er mir die Freude thut machen, daß ich ihm einmal thue accompagniren. An alle andere gute Freunde und Freundinnen thue meine Empfehlungen machen, und thue gesund leben, und thue nit sterben, damit Du mir noch kannst einen Brief thun, und ich Dir hernach noch einen thue, und dann thun wir immer sofort, bis wir was hinaus thun, aber doch bin ich der, der will thun, bis es sich endlich nimmer thun läßt. Indessen will ich thun bleiben

W. M.

15.

[Nachschrift.] [Neapel 22 Mai 1770.]

Ich bin Gott Lob und Dank gesund, und küsse der Mama die Hände, und alle Beyde küsse ich zu tausend Mal.

16.

Neapel 29 Mai 1770.

C. S. M.

Jeri l'altro fummo nella prova dell' opera dell Sign. Jomelli, la quale è una opera che è ben scritta e che me piace

11) Lustschloß des Erzbischofs unmittelbar bei Salzburg.

veramente. Il Sign. Jomelli ci ha parlato ed era molto civile. E fummo anche in una chiesa a sentir una Musica la quale fù del Sign. Ciccio de Majo, ed era una bellissima Musica. Anche lui ci parlò ed era molto compito. La Signora de Amicis cantò a meraviglia. Stiamo Dio grazia assai bene di salute, particolarmente io, quando viene una lettera di Salisburgo. Vi prego di scrivermi tutti giorni di posta, e se anche non avete niente da scrivermi, solamente vorrei averlo per aver qualche lettera tutti giorni di posta. Egli non sarrebbe mal fatto, se voi mi scriveste qualche volta una letterina italiana. — — —

17.

Neapel, den 5 Juni 1770.

Heute raucht der Vesuvius stark. Potz Blitz und kanent aini. Haid homa gfresa beim Herr Doll Dos is a deutscha Compositör und a browa Mo. Anjetzo beginn ich meinen Lebenslauf zu beschreiben. Alle 9 ore, qualche volta anche alle dieci mi sveglio, e poi andiamo fuor di casa, e poi pranziamo da un trattore, e dopo pranzo scriviamo, e poi sortiamo, e indi ceniamo, ma che cosa? Al giorno di grasso, un mezzo pollo ovvero un piccolo boccone d'arrosto; al giorno di magro, un piccolo pesce; e di poi andiamo a dormire. Est-ce que Vous avez compris? Redma dafir soisburgarisch, don as is gschaida. Wir sand Gottlob gesund, da Voda und i. Ich hoffe Du wirst Dich auch wohl befinden, wie auch die Mama. Neapel und Rom sind zwei Schlafstädte. A scheni Schrift! Net wor? Schreibe mir und sei nicht so faul. Altrimente avrete qualche bastonate di me. Quel plaisir! Je te casserai la tête. Ich freue mich schon auf die Porträte[12], und i bi korios, wias da gleich sieht; wons ma gfoin, so los i mi un den Vodan a so macha. Mädli, laß Da saga, wo bist dan gwesa, he? Die Oper hier ist von Jomelli; sie ist schön, aber zu gescheut und zu altväterisch fürs Theater. Die de Amicis singt unvergleichlich, wie auch der Aprile, welcher zu Mailand gesungen hat[13]. Die Tänze sind miserabel pompös. Das Theater ist schön. Der König ist grob neapolitanisch auf-

---

12) Mutter und Schwester hatten sich malen lassen und versprochen die Portraits zu schicken s. V, 22.

13) S. V, 2.

erzogen, und steht in der Oper allezeit auf einem Schemerl, damit er ein Bissel größer als die Königin scheint. Die Königin ist schön und höflich, indem sie mich gewiß sechs Mal im Molo auf das Freundlichste gegrüßt hat. N. S. Meinen Handkuß an die Mama!

18.

[Nachschrift.] [Neapel 16 Juni 1770.]

Ich bin auch noch lebendig und beständig lustig wie alle Zeit, und reise gern: nun bin ich auf dem mediteranischen Meer auch gefahren. Ich küsse der Mama die Hand und die Nannerl zu 1000 Malen und bin der Sohn Steffrl und der Bruder Hansl. —

19.

[Nachschrift.] [Rom 7 Juli 1770.]

C. S. M.

Ich habe mich recht verwundert, daß Du so schön componiren kannst. Mit einem Worte, das Lied ist schön. Probire öfter Etwas. Schicke mir bald die andern sechs Menuetten von Haydn. Mlle. j'ai l'honneur d'être Votre très humble serviteur et frère Chevalier de Mozart. — Addio.

20.

[Nachschrift.] [Bologna 21 Juli 1770.]

Ich gratulire der Mama zu dem Namensfeste und wünsche, daß die Mama noch möge viele hundert Jahre leben und immer gesund bleiben, welches ich immer bei Gott verlange, und bete alle Tage und werde alle Tage für Sie Beyde beten. Ich kann unmöglich mit Etwas aufwarten, als mit etlichen Loretto Glöckeln und Kerzen und Haubeln und Flor, wenn ich zurückkomme. Inzwischen lebe die Mama wohl, ich küsse der Mama 1000 Mal die Hände und verbleibe bis in den Tod

Ihr getreuer Sohn.

21.

[Nachschrift an die Schwester.]

Io vi auguro d' Iddio, Vi dia sempre salute, e vi lasci vivere ancora cent' anni, e vi faccia morire, quando avrete

mille anni. Spero che Voi imparerete meglio conoscermi in avvenire, e che poi ne giudicherete come ch' egli vi piace. Il tempo non mi permette di scriver molto. La penna non vale un corno, ne pure quello che la dirigge. Il titolo dell' opera che ho da comporre a Milano, non si sà ancora. Ich habe die Tausend und eine Nacht in italienischer Sprache von unserer Hausfrau zu Rom zu schenken bekommen; es ist recht lustig zu lesen.

22.

[Nachschrift.] [Bologna 28 Juli 1770.]

C. S. M.

Io vi devo confessare, che ho un grandissimo piacere, che ci avete mandati i ritratti, i quali mi piacciono molto.

23[14].

[Nachschrift.] [Bologna 4 Aug. 1770.]

Ich bedaure recht von Herzen, daß die Jungfrau Martha immer so krank ist, und bete alle Tage für sie, damit sie gesund werde. Sage ihr anstatt meiner, sie soll nicht zu viel Bewegung machen und brav gesulzte Sachen essen[15].

A propos, hast Du den Robinigsiegerl meinen Brief geben? Du schreibst mir Nichts davon; ich bitte, wenn Du ihn siehst, so sage ihm, er soll auf mich nicht gar vergessen. Ich kann ohnmöglich schöner schreiben, denn die Feder ist eine Notenfeder und keine Schriftfeder. Nun ist meine Geige neu beseitet und ich spiele alle Tage; aber dieses setze ich nur hinzu, weil meine Mama einmal zu wissen verlangte: ob ich noch geige. Gewiß über 6 mal habe ich die Ehre gehabt, allein in die Kirchen und prächtige Functiones zu gehen. Unterdessen habe ich schon vier italienische Sinfonien componirt, außer den Arien, deren ich gewiß 5—6 schon gemacht habe, und auch eine Motetten.

Kömmt der Herr Deibl öfters? beehrt er Euch noch mit seinem unterhaltlichen Discourse? Und Herr Edler Karl von Vogt? würdigt er sich noch, Eure unerträglichen Stimmen anzuhören?

---

14) Nach einer vom Original genommenen Abschrift bei Al. Fuchs.
15) Sie hatte die Auszehrung; vgl. V, 27. 28. 29.

Der Herr von Schidenhofen soll Dir fleißig Menuett schreiben helfen, sonst bekömmt er kein Zuckerl mit.

Meine Schuldigkeit wäre, wenn es mir die Zeit erlaubte, Herrn von Mölk und Schidenhofen mit ein Paar Zeilen Beyde zu belästigen, aber da mir das Nothwendigste dazu mangelt, so bitte ich, meinen Fehler zu verzeyhen, und mir auf das Zukünftige diese Ehre aufgehoben sein zu lassen. Anfänge unterschiedlicher Cassationen[16]. Hier habe ich Dein Verlangen vollbracht. Ich glaube schwerlich, daß es einer von mir sein wird; dann wer würde sich denn unterstehen eine Composition, welche der Sohn des Capellmeisters gemacht hat und dessen Mutter und Schwester da ist, für sich auszugeben? Addio! Lebe wohl, meine einzige Lustbarkeit besteht dermalen in englischen Schritten, Capriol- und Spaggat-machen. Italien ist ein Schlafland; es schläfert Einen immer. Addio leb wohl!

Wolfgang Mozart.

An alle guten Freunde und Freundinnen mein Compliment! Meinen Handkuß an die Mama!

24.

[Nachschrift.] [Bologna 21 Aug. 1770.]

Ich bin auch noch lebendig und zwar sehr lustig. Heute kam mir die Lust, auf einem Esel zu reiten; denn in Italien ist es der Brauch, und also habe ich gedacht, ich muß es doch auch probiren. Wir haben die Ehre, mit einem gewissen Dominicaner umzugehen, welcher für heilig gehalten wird. Ich zwar glaube es nicht recht, denn er nimmt zum Frühstück oft eine Tasse Chocalade, gleich darauf ein gutes Glas starken spanischen Wein; und ich habe selbst die Ehre gehabt, mit diesem Heiligen zu speisen, welcher brav Wein und auf die Letzte ein ganzes Glas voll starken Weins bei der Tafel getrunken hat, zwei gute Schnitze Melonen, Pfirsiche, Birnen, fünf Schalen Kaffee, einen ganzen Teller voll Nägeln, zwei volle Teller Milch mit Limonien. Doch dieses könnte er mit Fleiß thun, aber ich glaube nicht, denn es wäre zuviel, und aber er nimmt viele Sachen zur Jausen auf Nachmittag.

---

16) Diese waren leider nicht da.

25.

[Nachschrift.] [Bologna 3 Sept. 1770.]

Damit ich nicht wider meine Schuldigkeit fehle, so will ich auch ein Paar Worte schreiben. Ich bitte, mir zu schreiben, in welchen Bruderschaften ich bin, und mir die dazu nothwendigen Gebete zu wissen zu machen. Jetzt lese ich just im Telemach: ich bin schon im zweiten Theile. — —

26.

Bologna, den 22 Septbr. 1770.

Ich hoffe meine Mama wird wohl auf sein, wie auch Du, und wünsche, daß Du mir doch ins Künftige auf meine Briefe besser antworten wirst, denn es ist ja weit leichter, Etwas zu beantworten, als selbsten Etwas erfinden.

Die sechs Menuetten von Haydn gefallen mir besser als die ersten zwölf. Wir haben sie der Gräfin oft machen müssen, und wir wünschen, daß wir im Stande wären, den deutschen Menuett-Gusto in Italien einzuführen, indem ihre Menuette bald so lang wie ganze Symphonien dauern. Verzeihe mir, das ich so schlecht schreibe; allein ich könnte es schon besser, aber ich eile.

27.

[Nachschrift.] [Bologna 29 Sept. 1770.]

Damit der Brief ein wenig voller wird, will ich auch ein paar Worte hinzusetzen. Mir ist von Herzen leid wegen der so lang anhaltenden Krankheit, welche die arme Jungfrau Martha empfinden und mit Geduld übertragen muß. Ich hoffe mit der Hülfe Gottes wird sie schon wieder gesund werden. Wo nicht, so muß man sich nicht so stark betrüben, denn der Wille Gottes ist allezeit der beste; und Gott wird schon besser wissen, ob es besser ist zu sein auf dieser Welt, oder in der andern. Aber sie soll sich trösten, indem sie jetzt von dem Regen in das schöne Wetter kommen kann. — —

28.

[Nachschrift.] [Bologna 6 Oct. 1770.]

Mich freut es recht vom Herzen, daß Du Dich so lustig gemacht hast, ich wünsche ich wäre dabei gewesen. Ich hoffe, daß

die Jungfrau Martha besser sein wird. Heute spielte ich bei den Dominicanern die Orgel. Mache meinen Glückwunsch an — — — und sage ihnen, daß ich von Herzen wünsche, daß sie noch können die Secundiz von Pater Dominicus erleben, und damit wir Alle wieder so vergnügt beisammen sein können [17]. An alle Thereseln meinen Glückwunsch und an alle Freunde in und außer dem Hause mein Compliment. Ich wünschte, daß ich bald die Berchtesgadener Sinfonieen hören könnte, und etwa ein Trompeterl oder Pfeiferl dazu blasen. Ich habe das große Fest des heil. Petronius in Bologna gehört und gesehen. Es war schön aber lang, und die Trompeter haben von Lucca kommen müssen, um den Tusch zu machen, welche aber abscheulich geblasen haben. — —

29.

[Nachschrift.] [Mailand 20 Oct. 1770.]

Meine liebe Mama, ich kann nicht viel schreiben, denn die Finger thun sehr weh von so vielem Recitativ schreiben. Ich bitte, bete die Mama für mich, daß die Oper gut geht, und daß wir dann glücklich wieder beisammen sein können. Ich küsse der Mama tausendmal die Hände, und mit meiner Schwester hätte ich viel zu reden. Aber was? Das weiß nur Gott und ich allein. Wenn es Gottes Wille ist, werde ich es ihr mündlich, wie ich hoffe, bald eröffnen können. Inzwischen küsse ich sie tausend Mal. Wir haben die gute Marthel verloren, doch werden wir sie mit der Hülfe Gottes in einem guten Stande finden.

30.

[Nachschrift.] [Mailand 27 Oct. 1770.]

Allerliebste Schwester! Du weißt, daß ich ein großer Schwätzer bin, und auch als solcher Dich verlassen habe. Nun verlege ich

17) Wahrscheinlich sind Hagenauers gemeint, deren Sohn in den geistlichen Stand getreten war. Als Wolfgang dies während des Aufenthalts in London erfahren hatte, fing er, wie L. Mozart erzählt (27. Nov. 1764) an zu weinen. „Auf Befragen, warum, antwortete er: es wäre ihm leid, weil er glaubte, daß er ihn nun nicht mehr sehen würde. Wir belehrten ihn nun eines Anderen, und er erinnerte sich, daß Ihr Sohn ihm oft Fliegen gefangen, die Orgel aufgezogen und die Polzel-Windbüchse gebracht hatte; sobald er nach Salzburg zurückkomme, wollte er nach St. Peter gehen und sich von ihm eine Fliege fangen lassen und dann müsse er mit ihm Pölzel schießen."

mich aber mehr auf das Deuten, indem der Sohn vom Hause stumm und gehörlos ist. Nun habe ich zu schreiben für die Oper. Es ist mir von Herzen leid, daß ich Dich wegen der verlangten Menuette nicht bedienen kann; doch wenn Gott will, auf Ostern vielleicht wirst Du sie sammt mich selbsten bekommen. Mehr kann ich und weiß ich nicht zu schreiben. Lebe wohl und bete für mich. — —

31.

[Nachschrift.] [Mailand 3 Nov. 1770.]

Allerliebstes Herzensschwesterchen!

Ich bedanke mich bei der Mama und bei Dir für die redlichen Wünsche, und brenne vor Begierde, Euch Beide bald wieder in Salzburg zu sehen. Auf Deinen Glückwunsch zu kommen, so kann ich Dir sagen, daß ich bald gewähnt hätte, daß Hr. Martinelli Dir Deinen welschen Wunsch aufgesetzt hätte. Weil Du aber immer die kluge Schwester bist, und es so witzig gewußt hast anzustellen, indem Du nach Deinem welschen Glückwunsch gleich die Empfehlung von Herrn Martinelli, welche in nämlicher Schreibart geschrieben war, darunter gesetzt, so habe ich es, und war es mir unmöglich zu merken, und ich sagte gleich zum Papa: Ach, könnte ich doch so klug und witzig werden! Dann sagte der Papa: Ja, das ist wahr; und ich sagte hernach: mich schläfert, und er sagt jetzt just: Höre auf! Addio, bitte Gott, daß die Oper gut gehen möge. Ich bin Dein Bruder

W. M.

dessen Finger vom Schreiben müde sind.

32.

[Nachschrift.] [Mailand 1 Dec. 1770.]

Liebe Schwester!

Weil ich so lange nicht geschrieben habe, so habe ich gedacht, Deinen Verdruß oder Verschmach zu besänftigen mit gegenwärtigen Zeilen. Nun habe ich viel zu schreiben und zu arbeiten an meiner Oper. Ich hoffe, es wird Alles gut gehen mit der Hülfe Gottes.

33.

[Nachschrift.]

Allerliebste Schwester!

Ich habe schon lange nicht mehr geschrieben, weil ich mit der Oper beschäftigt war. Da ich jetzt Zeit habe, will ich meine Schuldigkeit mehr beobachten. Die Oper, Gott Lob und Dank, gefällt, indem alle Abende das Theater voll ist, welches auch Alle in Verwunderung setzt, indem Viele sagen, daß sie, so lange sie in Mailand sind, keine erste Oper so voll gesehen haben, als dieses Mal. Ich sammt meinem Papa bin gesund, Gott Lob und Dank, und hoffe, daß ich der Mama und Dir auf Ostern Alles mündlich erzählen kann. A propos, gestern war der Copist bei uns, und sagte, daß er meine Oper just für den Hof nach Lissabon schreiben muß. Leben Sie wohl, meine liebe Mademoiselle Schwester. Ich habe die Ehre zu sein von nun an bis in Ewigkeit

Dero getreuer Bruder.

34.

[Nachschrift.] [Venedig 20 Febr. 1771.]

Ich lebe auch noch und bin, Gott Lob und Dank gesund. Weißt Du, was es ist, die attacca geben zu lassen? Man muß sich auf dem Boden den Hintern prellen lassen, um ein rechter Venetianer zu werden. Mir haben sie es auch thun wollen, haben alle sieben Weibsbilder zusammen geholfen, und doch waren sie nicht im Stande, mich zu Boden zu bringen.

35.

[Nachschrift.] [Verona 18 Aug. 1771.]

A. S. Ich habe nicht mehr als eine halbe Stunde geschlafen, denn das Schlafen nach dem Essen freut mich nicht. Du kannst hoffen, glauben, meinen, der Meinung sein, in der steten Hoffnung verharren, gut befinden, Dir einbilden, Dir vorstellen, in Zuversicht leben, daß wir gesund sind; aber gewiß kann ich Dir Nachricht geben. Frage den Herrn von Heffner, ob er die Anna Mindl nicht gesehen hat.

36.

[Nachschrift.] [Mailand 24 Aug. 1771.]

A. S. Wir haben auf der Reise viele Hitze ausgestanden und der Staub hat uns beständig impertinent seckirt, daß wir gewiß erstickt und verschmachtet wären, wenn wir nicht gescheuter gewesen wären. Was Du mir versprochen hast (Du weißt schon was — — — o Du Liebe Du) halte gewiß, ich bitte Dich. Ich werde Dir gewiß verbunden sein.

Jetzt blase ich just vor Hitze: nun reiße ich das Leibel auf. Addio. Ueber uns ist ein Violinist, unter uns auch einer, neben uns ein Singmeister, der Lection giebt, in dem letzten Zimmer uns gegen über ein Oboist. Das ist lustig zum Componiren, das giebt Gedanken. — — —

37.

[Nachschrift.] [Mailand 31 Aug. 1771.]

Wir sind, Gott Lob und Dank, gesund. Ich habe schon anstatt Deiner viele gute Birnen, Pfirsiche und Melonen gegessen. Meine einzige Lustbarkeit ist mit dem Stummen zu deuten, denn das kann ich aus der Perfection[18]. Ich bitte Dich noch wegen den gar Andern, wo nichts Anderes mehr sey[19]: Du verstehst mich schon.

38.

[Nachschrift.] [Mailand 13 Sept. 1771.]

A. S. Ich schreibe nur deswegen, damit ich . . . schreibe: mir ist es zwar ungelegen, weil ich einen starken Katarrh und Strauchen habe. Sage der Fräulein W. von Mölk, daß ich mich recht auf Salzburg wieder freue, damit ich nur wieder ein solches Präsent für die Menuette bekommen kann, wo, wie ich es bey derselben Akademie bekommen habe: sie weiß es hernach schon.

39.

[Nachschrift.] [Mailand 21 Sept. 1771.]

Ich bin gesund Gott Lob und Dank. Viel kann ich nicht schreiben. Erstens weiß ich nicht, was; zweitens thun mir so die

18) Vgl. V, 30.
19) Ein Fräulein, die er gern sah, sollte heirathen.

Finger vom Schreiben wehe. Ich pfeife oft meinen Pfiff, und kein Mensch giebt mir Antwort. Jetzt fehlen nur zwei Arien von der Serenade, und hernach bin ich fertig. Ich habe keine Lust mehr nach Salzburg: ich fürchte, ich möchte auch närrisch werden[20].

40.

[Nachschrift.] [Mailand 5 Oct. 1771.]

Ich bin, Gott Lob und Dank! auch gesund, aber immer schläfrig. Alles, was ich zu schreiben hatte, hat mir der Papa von der Feder weggenommen. Sgra Gabrielli ist hier: wir werden sie mit Nächstem besuchen, damit wir alle vornehme Sängerinnen kennen lernen.

41.

[Nachschrift.] [Mailand 26 Oct. 1771.]

Ich bin auch, Gott Lob und Dank, gesund. Weil nun meine Arbeit ein Ende hat, so habe ich mehr Zeit, zu schreiben; allein ich weiß nichts Neues, als daß in der Lotterie 35, 59, 60, 61, 62 herausgekommen sind, und also, daß, wenn wir diese Nummern gesetzt hätten, wir gewonnen hätten; weil wir aber gar nicht gelegt haben, weder gewonnen noch verloren, sondern die Leute ausgelacht haben. Die zwei Arien, die in der Serenade wiederholt wurden, waren von Manzuoli und von der Girelli.

42.

[Nachschrift.] [Mailand 2 Nov. 1771.]

Der Papa sagte daß Herr Kirschbaumer sicher seine Reise mit Nutzen und aller Beobachtung gemacht hat, und wir können versichern, daß er sich sehr vernünftig aufführte. Er kann sicher von seiner Reise mehr Rechenschaft geben, als Andere aus seiner Freundschaft, deren einer Paris nicht recht sehen konnte, weil die Häuser da zu hoch sind. Heute ist die Opera des Hasse, weil aber der Papa nicht ausgeht, kann ich nicht hinein. Zum Glück weiß ich schier alle Arien auswendig, und also kann ich sie zu Hause in meinen Gedanken hören und sehen.

20) Man hatte ihnen geschrieben, es wären mehrere Personen in Salzburg närrisch geworden.

43.

[Nachschrift.] [Mailand 24 Nov. 1771.]

A. S. Der Herr Manzuoli der sonst von allen Leuten als der gescheuteste unter den Castraten angesehen und gehalten worden, hat in seinen alten Tagen ein Stück seiner Unvernunft und Hoffarth gezeigt. Er war für die Oper mit 500 gigliati verschrieben, und, weil Nichts von der Serenada in der Scrittura gemeldet worden, so hat er für die Serenada noch 500 gigliati haben wollen, also 1000. Der Hof hat ihm nur 700 und eine schöne goldne Dose gegeben, (ich glaube, es wäre genug). Er aber, als ein Castrat, hat die 700 G. nebst der Dose zurückgegeben, und ist ohne Nichts weggereist. Ich weiß nicht, was für ein Ende diese Historie nehmen wird: ich glaube, ein übles.

44.

[Nachschrift.] [Mailand 30 Nov. 1771.]

Damit Ihr nicht glaubt, daß ich krank bin, so schreibe ich diese zwei Zeilen. Ich habe hier auf dem Domplatze vier Kerle hängen sehen: sie henken hier wie zu Lyon[21].

45.

[Nachschrift.] [Bologna 28 Oct. 1772.]

Nun sind wir schon zu Botzen. Schon? erst! Mich hungert, mich dürstet, mich schläfert, ich bin faul; ich bin aber gesund. Ich hoffe, Du wirst Dein Wort gehalten haben. — —

46[22].

Mailand 7 Nov. 1772.

Erschrecken Sie nicht, da Sie anstatt der Schrift meines Papa meine finden, die Ursachen folgen: 1mo sind wir beim Herrn von Oste, und ist der Herr Baron Christiani da, da haben sie so viel mit einander zu reden, daß er unmöglich Zeit hätte zu schreiben; und 2tens ist er zu . . . faul. Wir sind den 4 hier

21) Dort hatten sie also im Jahr 1766 einer solchen Execution beigewohnt.

22) Nach einer vom Original genommenen Abschrift bei Al. Fuchs.

Nachmittag angelangt; wir sind gesund. Von unsern guten Freunden ist alles auf dem Lande und zu Mantua, als der Herr v. Tasta und seine Gemahlin, von welcher ich an Sie und meine Schwester ein Compliment schreiben soll. Hr. Misliwiczek ist noch hier. Von dem italienischen Kriege, von welchem in Teutschland stark gesprochen wird und den hiesigen Schloßbefestigungen ist Alles nicht wahr. Verzeihen Sie mir meine schlechte Schrift.

Wenn Sie uns schreiben, so schreiben Sie nur glatt an uns, denn hier ist nicht der Brauch wie in Teutschland, daß man die Briefe herumträgt, sondern man muß sie von der Post abholen, und wir gehen alle Posttage hin, um selbige abzuholen. Hier giebts nichts Neues, wir erwarten von Salzburg Neuigkeiten. Wir hoffen — Sie werden den Brief von Botzen erhalten haben. Ich weiß nichts mehr, darum will ich schließen; unsere Empfehlung an alle guten Freunde und Freundinnen.

Wir küssen die Mama 1000000 Mal (mehr Nullen habe ich nicht hingebracht) und meine Schwester umarme ich lieber in persona, als in der Einbildung.

47 [23].

Carissima sorella!

Spero che voi sarete stata dalla Signora, che voi gia sapete. Vi prego, se la videte di farla un Complimento da parte mia. Spero e non dubito punto che voi starete bene di salute. Mi son scordato di darvi nuova, che abbiamo qui trovato quel Sigr. Belardo, ballerino, che abbiamo conosciuto in Haye ed in Amsterdam, quello che attacò colla spada il ballerino, il Sign. Neri, perchè credeva che lui fosse cagione che non ebbe la permission di ballar in teatro. Addio, non scordarvi di me, io sono sempre il vostro

fidele fratello
Wolfgango Mozart.

48.

[Nachschrift.] [Mailand 21 Nov. 1772.]

Ich sage Dir Dank, Du weißt schon für was. — Ich kann dem Herrn von Heffner unmöglich schreiben. Wenn Du ihn

23) Nach derselben Abschrift.

siehst, so laß ihn das Folgende lesen. Ich bitte ihn, er möge sich indessen begnügen.

Ich werde meinem wohlfeilen Freunde nicht vor übel haben, daß er mir nicht geantwortet hat: so bald er wird mehr Zeit haben, wird er mir gewiß, Zweifelsohne, ohne Zweifel, sicher, richtiglich antworten.

49.

[Nachschrift.] [Mailand 5 Dec. 1772.]

Nun habe ich noch vierzehn Stücke zu machen, dann bin ich fertig. Freilich kann man das Terzett und das Duett für vier Stücke rechnen. Ich kann unmöglich viel schreiben, denn ich weiß nichts; und zweitens weiß ich nicht, was ich schreibe, indem ich nur immer die Gedanken bei meiner Oper habe, und Gefahr laufe, Dir statt Worte eine ganze Arie herzuschreiben. Ich habe hier ein neues Spiel gelernt, welches heißt Mercante in fiera. Sobald ich nach Hause komme, werden wir es spielen. Eine neue Sprache habe ich auch von einer Frau gelernt, die ist zum Reden leicht, zum Schreiben mühsam, aber auch tauglich. Sie ist aber ein wenig — — — kindisch, aber gut für Salzburg. Meine Empfehlung an unsere schöne Nandl und an den Canarienvogel, denn diese zwei und Du sind die unschuldigsten in unserm Hause. Euer Kapellmeister Fischietti wird wohl bald anfangen an seiner Opera buffa (auf deutsch, an seiner närrischen Oper) zu arbeiten.

50.

[Nachschrift.] [Wien 14 August 1773.]

Ich hoffe, meine Königin[24], Du wirst den höchsten Grad der Gesundheit genießen und doch dann und wann, oder vielmehr zuweilen, oder besser bisweilen oder noch besser qualche

24) Vielleicht ist hier noch eine Reminiscenz an ein phantastisches Spiel, das ihn als Knaben auf seinen Reisen viel beschäftigte. Er sann sich — erzählt seine Schwester (A. M. Z. II S. 300) — ein Königreich aus, welches er, ich weiß nicht mehr warum, das Königreich Rücken nannte. Dieses Reich und dessen Bewohner wurden mit Allem begabt, was sie zu guten und fröhlichen Kindern machen konnte; er war der König dieses Reichs. Er bildete diese Idee so weit aus, daß der Bediente, welcher ein wenig zeichnen konnte, eine Karte von seinem Reich entwerfen mußte, wozu er die Namen der Städte, Marktflecken und Dörfer angab.

volta, wie der Wälsche spricht, von Deinen wichtigen und dringenden Gedanken (welche allezeit aus der schönsten und sichersten Vernunft herkommen, die Du nebst Deiner Schönheit besitzest, obwohl in so zarten Jahren, Du, o Königin, auf solche Art besitzest, daß Du die Mannspersonen, ja sogar die Greise beschämest) mir etliche davon aufopfern. Lebe wohl.

Hier hast Du was Gescheutes[25].

51.

[Nachschrift.] [Wien 15 Sept. 1773.]

Wir sind, Gott Lob und Dank, gesund. Dieß haben wir uns die Zeit genommen, Dir zu schreiben, obwohl wir Geschäfte hätten. Wir hoffen, Du wirst auch gesund sein. Der Tod des Dr. Niderls hat uns sehr betrübt. Wir versichern Dich, wir haben schier geweint, geplärrt, gerehrt und trenzt. Unsere Empfehlung an — alle gute Geister loben Gott den Herrn — und an alle gute Freunde und Freundinnen. Wir bleiben Dir hiermit mit Gnaden gewogen. Wien aus unserer Residenz

Wolfgang.

52.

[An Hrn. v. Heffner.]

Ich hoffe, wir werden Sie noch in Salzburg antreffen, wohlfeiler Freund. Ich hoffe, Sie werden gesund seyn, und mir nicht seyn Spinnefeind, sonst bin ich Ihnen Fliegenfeind, oder gar Wanzenfeind. Also ich rathe Ihnen,

bessere Verse zu machen, sonst komm'
ich meiner Lebtag zu Salzburg nicht mehr in Dom;
denn ich bin gar capax zu gehen nach Constantinopel, die doch allen Leuten ist bekannt;
hernach sehen Sie mich nicht mehr, und ich Sie auch nicht. Aber,
wenn die Pferde hungrig sind, giebt man ihnen einen Haber.
Leben Sie wohl. Ich bin zu aller Zeit,
Von nun an bis in Ewigkeit

W. A. M.

25) Im Briefe des Vaters stand: „Das ganze Haus von Martinez und Bono empfehlen sich.“ Dazu hatte Wolfgang geschrieben: „Wenn es die Witterung erlaubte.“ Es war just sehr veränderliche Witterung in Wien.

53.

[Nachschrift.] [München 28 Dec. 1774.]

Meine liebste Schwester! Ich bitte Dich, vergiß nicht vor Deiner Abreise, Dein Versprechen zu halten, d. i. den bewußten Besuch abzustatten — denn ich habe meine Ursachen. Ich bitte Dich, dort meine Empfehlung auszurichten — aber auf das Nachdrücklichste — und Zärtlichste — und oh — ich darf mich ja nicht so bekümmern, ich kenne ja meine Schwester, die Zärtlichkeit ist ihr ja eigen. Ich weiß gewiß, daß sie ihr Möglichstes thun wird, um mir ein Vergnügen zu erweisen, und aus Interesse — ein wenig boshaft! — Wir wollen uns in München darüber zanken. Lebe wohl!

54.

[Nachschrift.] [München 30 Dec. 1774.]

Ich bitte meine Empfehlung an die Roxelane und sie wird heute Abend mit dem Sultan den Thee nehmen. An die Jungfrau Mizerl bitte alles Erdenkliche, sie soll an meiner Liebe nicht verzweifeln: sie ist mir beständig in ihrem reizenden Negligee vor Augen. Ich habe viele hübsche Madel hier gesehen, aber eine solche Schönheit habe ich nicht gefunden. Meine Schwester soll nicht vergessen, die Variationen über den Menuett von Eckart, und meine Variationen über den Menuett von Fischer mitzunehmen. Gestern war ich in der Comödie: sie haben es recht gut gemacht. Meine Empfehlung an alle gute Freunde und Freundinnen. Ich hoffe, Du wirst — Lebe wohl! — Ich hoffe Dich bald in München zu sehen. Der Mama küsse ich die Hände, und damit hat es heute ein Ende. Halte Dich recht warm auf der Reise, ich bitte Dich, sonst kannst Du Deine vierzehn Tage zu Hause sitzen

und hinter dem Ofen schwitzen.
Wer wird Dich dann beschützen?
Ich will mich nicht erhitzen.
Jetzt fängt es an zu blitzen.

Ich bin allezeit u. s. w.

55.

[Nachschrift.] [München 11 Jan. 1775.]

Wir befinden uns Alle, Gott Lob, recht wohl. Ich kann unmöglich viel schreiben, denn ich muß den Augenblick in die Probe. Morgen ist die Hauptprobe; den 13ten geht meine Oper in Scena. Die Mama darf sich nicht sorgen, es wird Alles gut gehen. Daß die Mama einen Verdacht auf den Graf Seau geworfen, thut mir sehr wehe, denn er ist gewiß ein lieber, höflicher Herr, und hat mehr Lebensart als Viele seines Gleichen in Salzburg. Hr. von Mölk hat sich hier so verwundert und verkreuzigt über die Opera seria, wie er sie hörte, daß wir uns schämten, indem Jedermann klar daraus sah, daß er sein Lebtag nichts als Salzburg und Innsbruck gesehen hat. Addio. Ich küsse der Mama die Hände.

56.

München, den 14 Januar 1775.

Gott Lob! Meine Oper ist gestern in Scena gegangen, und so gut ausgefallen, daß ich der Mama den Lärmen unmöglich beschreiben kann. Erstens war das ganze Theater so gestrotzt voll, daß viele Leute wieder zurück haben gehen müssen. Nach einer jeden Arie war allezeit ein erschreckliches Getös mit Klatschen, und Viva Maestro-Schreyen. Ihro Durchlaucht die Churfürstin und die Verwittwete (welche mir vis à vis waren) sagten mir auch Bravo. Wie die Oper aus war, so ist unter der Zeit, wo man still ist bis das Ballet anfängt, nichts als geklatscht und Bravo geschrieen worden, bald aufgehört, wieder angefangen, und so fort. Nachdem bin ich mit meinem Papa in ein gewisses Zimmer gegangen, wo der Churfürst und ganze Hof durch muß, und habe Ihren Durchlauchten, dem Churfürsten, der Churfürstin und den Hoheiten die Hände geküßt, welche Alle sehr gnädig waren. Heute in aller Frühe schickten Se. Fürstlichen Gnaden der Bischoff von Chiemsee her, und ließ mir gratuliren, daß die Oper bei Allen so unvergleichlich ausgefallen wäre. Wegen unserer Rückreise wird es sobald nicht werden, und die Mama soll es auch nicht wünschen, denn die Mama weiß, wie wohl das Schnaufen thut. — — — Wir werden noch früh genug zum . . . .[26] kommen.

26) Ausgestrichen.

Eine rechte und nothwendige Ursache ist, weil am Freitage die Oper abermals gegeben wird, und ich sehr nothwendig bei der Production bin — — sonst würde man sie nicht mehr kennen — — denn es ist gar kurios hier. An Bimberl[27] 1000 Busserln.

57 [28].

[Nachschrift.] [München 18 Jan. 1775.]

Meine liebe Schwester, was kann ich denn dafür, daß es jetzt just 7 ¼ Uhr geschlagen hat? — — Mein Papa hat auch keine Schuld — — das Wahre wird die Mama von meiner Schwester erfahren. Jetzt ist es aber nicht gut fahren, weil sich der Erzbischoff nicht lange hier aufhält — — man will gar sagen, er bleibe so lange, bis er wieder wegreist — — mir ist nur leid, daß er die erste Redoute nicht sieht. Der Mama lasse ich die Hände küssen. Lebe wohl; ich werde Dich gleich abholen. Dein getreuer

Franz Nasenblut.

27) Bimberl ist der Hund.

28) Nissen, der diesen Brief S. 287 an der richtigen Stelle mittheilt, setzt „Mailand, d. 25. Mai 1756" darunter, was mir unverständlich ist.

VI.

Einige der Briefe, welche zwischen Leopold und Wolfgang Mozart und Padre Martini gewechselt worden sind, wurden in der Bibliothek des philharmonischen Lyceums in Bologna aufbewahrt und nach einer deutschen Uebersetzung von Kandler 1820 mitgetheilt (A. M. Z. XXII S. 649 ff. 665 ff.). Diejenigen, welche ich im Original in der k. k. Hofbibliothek in Wien wieder gefunden habe, lasse ich in der Sprache abdrucken, in welcher sie geschrieben sind; einen, welcher nicht dorthin gekommen war, in der Kandlerschen Uebersetzung.

1.

Molto Revend°. P. Maestro
Padre Stim^ssmo^

Milano 2 Gennaio 1771.

Augurando un felicissimo capo d' anno non manco di dare aviso, che la Opera del mio figlio ha avuto un felicissimo incontro, non ostante la grande contraditione dei nemici e invidiosi, i quali avanti di avere veduti una sol nota avevano sparsi che sia una musica tedesca barbara, senza ordine e fondo, impossibile a esseguire dal orchestra, à tal segno che facevano dubitar la metà della città di Milano, se avranno altro per la prima opera che un centone. Uno a avuto l'habilità di portare alla prima Donna tutte le sue Arie, come ancora il Duetto, tutto della composizione del Abbate Gasparini di Torrino, cioè le Arie fatte a Torrino, con persuaderla di mettere queste Arie e non accettare nulla di questo ragazzo, chi non sara mai capace di scrivere una sola buona Aria. Mà la prima Donna si dichiarò, di voler vedere prima le Arie del mio figlio: e avendo le vedute si dichiarò contenta, anzi arcicontenta. Non ostante questo i maledicenti non finivano mai à spargere

una cattivissima presumptione contra l'opera del mio figlio: mà la prima prova stromentale serrò a tal segno le bocche di questi crudeli e barbari maldicenti, che non si sentiva più ne anche una parola. Tutti i professori del orchestro assicuravano che la opera sia facile à sonare, facile ed aperta, e i Cantanti tutti si dichiaravono contenti. La prima opera in Milano ha ordinariamente la disgrazia, se non di andar à terra, almeno di aver poco udienza, stante che tutto il mondo sta spettando la seconda. Ma le sei recite fatte finora il teatro era sempre pienissimo ed ogni sera si faceva replicare due Arie, con molto plauso fatto à la più gran parte delle altre. Carissmo Sgr. P. Maestro! speriamo di sentire delle nove della di lei salute; non dubitando ancora di recevere il promesso *Miserere* della di lei virtuosissima compositione e quella musica à 16. Il Sgr. Giuseppe Prinsecchi non manchera di pagar la spesa della copiatura, ed io non manchero, subito arrivato à casa, cioè verso Pasqua, di mandare tutto quello, che credo d' essere di aggradimento di Vostra Paternità. Il mio figlio baccia umilte le mani ed io mi dichiaro unito con lui con tutta veneratione e stima

di V. Pta
devotssmo ed obsmo serv.
Leopoldo Mozart.

2.

Molto Revdo Pade Maestro
Padrone mio stimatissimo

La venerazione, la stima e il rispetto, che porto verso la di lei degnissima persona mi spinse di incommodarla colla presente e di mandargli un debole pezzo di mia musica, rimmentendola alla di lei maestrale giudicatura. Scrissi l'anno scorso il Carnevale una opera buffa *(La finta giardiniera)* à Monaco in Baviera. Pochi giorni avanti la mia partenza di là desiderava S. A. Elettorale di sentire qualche mia musica in contrapunto: era adunque obligato di scriver questo Mottetto in fretta per dar tempo à copiar il spartito per Sua Altezza ed à cavar le parti per poter produrlo la prossima Domenica sotto la Messa grande in tempo del Offertorio. Carissimo e Stima-

tissimo Sgr. P. Maestro! Lei e ardentamente pregato di dirmi francamente e senza riserva il di lei parere. Viviamo in questo mondo per imparare sempre industriosamente, e per mezzo dei raggionamenti di illuminarsi l'un l'altro e d' affatigarsi di portar via sempre avanti le scienze e le belle arti. Oh quante e quante volte desidero d' esser più vicino per poter parlar e raggionar con Vostra Paternità molto Rev^{da}. Vivo in un paese dove la musica fà pocchissima fortuna, benche oltre di quelli che ci hanno abandonati, ne abbiano ancora bravissimi professori e particolarmente compositori di gran fondo, sapere e gusto. Per il teatro stiamo male per mancanza dei recitanti. Non abbiamo Musici e non gli averemo si facilmente, giache vogliono esser ben pagati: e la generosità non è il nostro difetto. Io mi diverto intanto à scrivere per la camera e per la chiesa: e ne son quivi altri due bravissimi contrapuntisti, cioè il Sgr. Haydn e Adlgasser. Il mio padre è maestro della chiesa Metropolitana, che mi da l'occassione di scrivere per la chiesa, quanto che ne voglio. Per altro il mio padre *già 36 anni in servizio di questa Corte, e sapendo, che questo Arcivescovo non può e non vuol vedere gente avanzata in età,* non lo se ne prende a core, si è messo alla letteratura per altro già suo studio favorito. La nostra musica di chiesa e assai differente di quella d' Italia e sempre più, che una Messa con tutto il *Kyrie, Gloria, Credo, la Sonata all' Epistola, l'Offertorio osia Mottetto, Sanctus ed Agnus Dei,* ed anche la più solenne, quando dice la Messa il Principe stesso non ha da durare che al più longo 3 quarti d' ora. Ci vuole un studio particolare per questa sorte di compositione, e che deve però essere una Messa con tutti stromenti — Trombe di guerra, Tympani ecc. Ah! che siamo si lontani Cariss^{mo} Sgr. P. Maestro, quante cose che avrai à dirgli! — Reverisco devotamente tutti i Sgri. Filarmonici: mi raccommando via sempre nelle grazie di lei e non cesso d' affligermi nel vedermi lontano dalla persona del mondo che maggiormente amo, venero e stimo, e di cui inviolabilmente mi protesto di

V. P^{ta}. molto R^{da}

umiliss^{mo} e devotss^{mo} servitore

Salisburgo 4 Settembre 1776. Wolfgango Amadeo Mozart.

Se lei si degno a scrivermi favorisca mettere per Trento a Salisburgo.

3[1].

Unito alla sua gentilissima pervenutami da Trento ho ricevuto il Motetto. Con piacere l'ho considerato dal principio sino al fine, e le dico con tutta sincerità che mi piace singolarmente, ritrovando in esso tutto quello che richiede la musica moderna, buona armonia, matura modulazione, moderato movimento de' Violini, modulazione delle parti naturale e buona condotta. Io me ne rallegro e godo che dacche ebbi il piacer di sentirla in Bologna nel cembalo ora siasi di molto avanzata nel comporre. Ella proseguisca sempre più ad esercitarsi, perche la Musica è di tal natura che richiede esercizio e studio grande sino che si vive.

4.

Hochwürdigster Herr Pater!

Tandem aliquando! Es ist ein ganzes Jahr, daß mein Sohn Ihnen auf Ihr geneigtes Schreiben vom 18. December v. J. die Antwort schuldig ist, in welchem Sie die Güte hatten der Motette zu vier realen Stimmen Ihren Beifall zu schenken, indem Sie zugleich den Wunsch äußerten mein und meines Sohnes Portrait zu erhalten. Ich zögerte bis jetzt aus Mangel eines geschickten Malers Ihnen damit aufzuwarten. Es fehlt nämlich ein solcher in unserer Stadt und ich hoffte immer, es möchte ein geschickter Künstler hieher kommen, wie das manchmal geschieht. Somit zauderte ich von Zeit zu Zeit. Endlich aber war ich gezwungen mich zu entschließen das Portrait von einem hiesigen Maler verfertigen zu lassen. — Hören Sie nun unsere Geschichte! Es sind bereits fünf Jahre daß mein Sohn unserem Fürsten für ein Spottgeld[2] in der Hoffnung dient, daß nach und nach seine Bemühungen und wenige Geschicklichkeit vereint mit dem größten Fleiße und ununterbrochenen Studien würden beherzigt werden; allein wir fanden uns betrogen. Ich unterlasse es eine lange Beschreibung der Denkungs- und Handlungsweise unseres Für-

---

1) Diese Antwort hat P. Martini mit seiner schönen Handschrift unter Mozarts Brief geschrieben.

2) „von 12 Fl. 30 Kr. R. W." ist bei Nissen S. 345 hinzugefügt.

sten zu machen; genug, er schämte sich nicht zu sagen, daß mein Sohn nichts wisse, daß er nach — Neapel in ein Musikconservatorium gehen solle um Musik zu lernen — und Alles dies warum? Um zu verstehen zu geben, ein junger Mensch solle nicht so albern sein sich selbst zu überzeugen, er verdiene etwas mehr Belohnung, nachdem diese bestimmten Worte aus dem Munde eines Fürsten hervorgegangen. Das Uebrige wird man nach und nach in Italien erfahren; ja ich zweifle ob es nicht schon bekannt ist. Dies hat mich denn bewogen meinem Sohne zu erlauben seinen Dienst zu verlassen; er ist also am 23. September von Salzburg abgereist, und nachdem er sich einige Zeit an dem kurfürstlichen Hofe in München aufgehalten, ist er nach Manheim gegangen, wo er sich sehr wohl befindet und sich Ihnen ergebenst empfiehlt. Sein Aufenthalt in Manheim wird bis Anfang März, nämlich bis Ende Faschings dauern, und in der folgenden Fasten wird er so Gott will in Paris sein. Dieses ist denn auch die Ursache meines Entschlusses, vor seiner Abreise noch sein verlangtes Portrait verfertigen zu lassen und unserm lieben Herrn Pater damit zu dienen. Wenn es Ihrer Güte gefällig wäre, Sr. Durchlaucht dem Kurfürsten eine gute Idee und vortheilhafte Schilderung von meinem Sohne beizubringen, so würden Sie etwas wahrhaft Gutes thun; zwei Worte von Ihnen haben mehr Gewicht als die Empfehlung manches Fürsten. Ich schmeichle mir daß dieses vielleicht bei Anlaß des neuen Jahres möglich wäre. — Aber im Fall dieses Gemälde noch nicht in Ihren Händen ist, werden Sie fragen: wo ist es denn? Ich habe es dem Hause Sigismund Haffner, dem Großhändler zu Salzburg, eingehändigt, der es mit sich auf die Messe St. Andrea nach Botzen genommen hat, von wo aus er es Ihnen nach Bologna zu übermachen suchen wird. Vielleicht ist es an Hrn. Prinsechi in Bologna adressirt. Die Malerei hat wenig Werth, aber was die Aehnlichkeit betrifft, so versichere ich Sie daß es ihm ganz und gar ähnlich sieht. Hinter dem Gemälde habe ich seinen Namen und sein Alter verzeichnet und hege noch eine andere Idee, nämlich Ihnen seine ersten Compositionen zu senden; ich meine seine Klavier-Sonaten für Mad. Victoire im Alter von sieben Jahren componirt und in Paris gestochen; jene für die Königin von England geschrieben im Alter von acht Jahren und gestochen zu London; jene für die Herzogin von Nassau-Weilburg, componirt im Alter von neun Jahren und gestochen zu Haag in Holland, und

dergleichen mehr. Diesen werde ich dann eine kleine Uebersicht seiner merkwürdigsten Reisen beifügen. In Rücksicht meines Portraits glaube ich nicht, daß mein Gesicht verdient zu Männern von Talent gestellt zu werden: doch wenn Sie es verlangen, so werde ich trachten Ihnen Genüge zu leisten, aber ohne daß ich mir ein anderes Verdienst beimäße, als daß ich meine Pflicht erfüllet das Talent zu bilden, das der gütige Gott meinem Sohn gegeben hat. Erhalten Sie uns Ihre Gewogenheit und Ihren Schutz und sorgen Sie für Erhaltung Ihrer Gesundheit. Indem ich mich zu allen Ihren Befehlen bereit bezeige, nenne ich mich mit größter Hochachtung

Euer Hochwürden u. s. w.

Salzburg 22. December 1777. Leopold Mozart.

Ich rede vom neuen Jahr, und hätte bald vergessen Ihnen dazu Glück zu wünschen! Aber was wollen Sie daß ich sage? Ich wünsche Ihnen gute Gesundheit: anderes Glück haben Sie nicht nöthig; und bitte Gott daß er sage: Amen.

5.

Molto reverendo Padre Maestro!
Pad^{ne} Stimat^{mo}!

Non avrei mancato di servire Vostra Paternità col mio ritratto, giache lei lo brama, se quel pittore non avesse abbandonato il nostro paese e ce si fosse un altro. Mà essendo nel fine arrivato nella nostra città un pittore ed essendo già con alcuni ritratti dato saggio della sua abilità, così spero di poter servirla con occasione della fiera di S. Andrea a Bolzano, giache il pittore essendo l'unico bono ha molto da fare, e non saprei occasione più commoda di trovare per mandarlo sicuro e *gratis* che quella della fiera.

Pregai Vostra Pater^{ta} molto Rev^{da} di favorire il mio figlio di una sua valentissima raccomendazione alla corte di *Manheim.* Lei ebbe la bontà di scrivermi: *io non mancaro di scrivere al Sgr. Raff, acciò lo raccomandi per parte mia a Sua Alt. Elett.* e poi nella sua lettera d' aviso di aver acquistato il ritratto: *le vicende della Baviera e della partenza di S. A. Elett. Palatina da Manheim forse impediranno che non possino aver tutto il buon effetto appresso Sua Alt. Elett. — tutta via*

se tardaranno, non mancaranno. — mà, Cariss^{mo} e Stimati^{mo} Sigr. Padre Maestro! la sappia che Mr. Raff non ha ricevuta questa sua lettera.

Il mio figlio arrivò ai 23 di Marzo in compagnia della sua madre in Parigi. Poi dopo giunge il Sgr. Raff, dove fecero la più grande connoscenza insieme a tal segno che Mr. Raff venne quasi ogni giorno à veder il mio figlio, restò 2 e 3 ore in compagnia loro, chiamò la mia moglie la sua cara madre e non desiderava altro che di veder collocato il mio figlio appresso S. A. Elett. Palatina. Mà quale tragedia! Il destino fatale volse che la mia cara moglie s' ammalò, e dopo una malattia di 14 giorni ella morì! Dio mio! che colpo! Vostra Pat^{ta} molto Rev^{da} consideri lo stato mio e quello della mia povera figlia e la situazione del mio figlio — solo, desolato a Parigi. Il Sgr. Raff era partito, giache l'Elettore si ritrova a Manheim. Raff era partito assicurando il mio figlio della vera sua amicizia e di tutto il suo impegno non desiderando altro che di avere una lettere *in forma ostensiva* del nostro Carissimo Sigr. P. Maestro. — Il caso è, che S. A. Elettorale (come lei forse già saprà) non fà che le opere in lingua Todesca. *Ci vuole adunque un maestro Todesco.* Il conte *Seau* Cavalier Direttore della musica à Monaco è confermato nella sua carica e stà presentamente à Manheim, facendo la ripartizione del personale di due Corpi della musica cioè di Monaco c di Manheim — e poi tutta la Corte ritornerà à Monaco dove sarà al avenire la residenza.

Cariss^{mo} e stimat^{mo} Sgr. P. Maestro! lei vede un giovane di 22 anni tutto solo abandonato a se stessò in *un Parigi*, città pericolosa! e lei — lei se trova nello stato con un suo favorevole impegno di salvar l'anima e di far la fortuna di un giovane di talento. Con una sua lettera *diretta a S. A. Elett.* overo almeno con una lettera *in forma ostensiva al Sgr. Raff* ed un altra al Sgr. Conte di *Seau* testificando il talento di mio figlio lei può fare un opera santa, salvar l'anima d' un giovane ben educato, mà ora esposto a mille pericoli, mettere al lume un giovine di talento particolare, chi non cerca che l' occasione di andar sempre più avanti, chi non fà altro che studiare e scrivere ed al fine lei puo mettere in quiete il cuor ansioso d' un padre e salvar la sua vita. Lei sensi i miei transporti! La morte d'una eccellente moglie ed eccellentis-

sima madre, la situazione d' un figlio come questo mi fanno quasi delirar. Spero tutto dal di lei sensibile cuore, mi raccommando col figlio e con tutta venerazione mi dico

di Vostra Paternità
molto Rev[da]
umiliss[mo] devotiss[mo] ed observ[mo] servo
Leopoldo Mozart
maestro di capella di S. A.

Salisburgo 21 d' Agosto 1778.

Se lei vol fare, come spero, questa grazia, la prego di non perder tempo e scrivere dirittura a Manheim.

Il Principe Enrico di Prussia tentava di unirsi col Rè; mà il General Laudon l'ha impedito ed il Principe sudetto doveva ritirarsi à *Leipa* ed il Gen. Laudon sta a Tornau. Sono già 7 settimane che il Rè sta senza poter far movimento.

6[3].

Ritornato à Manheim il Sgr. Raff le ho scritto raccomandandole con tutta l'efficacia il di lei figlio, avendo ancor io grande premura che sia collocato decorosamente e vantaggiosamente; mà perchè il Sigr. Raff non rispose ad una mia di somma premura, repplico in quest' ordinario e le raccommando l'affare quanto mai so e posso. — S' assicuri che ho tutta la premura possibile perchè ella venga consolata e spero in Dio che obterra il di lui contento.

Bologna 6 Sett. 1778.

---

3) Diese Antwort des P. Martini theilt Mozart seinem Sohn in einem Brief mit (17. Sept. 1778).

VII.

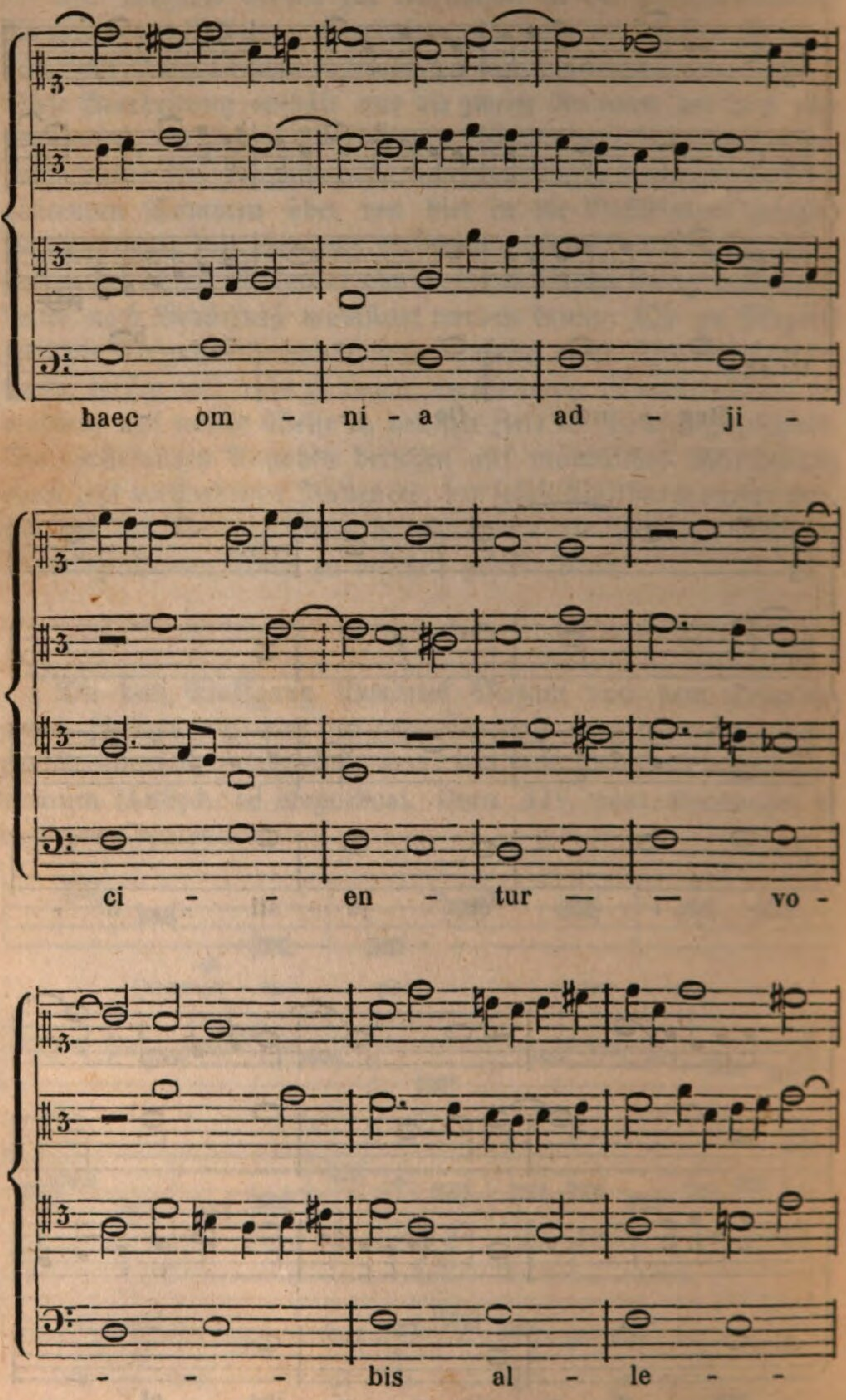
Bei der Aufnahme zum Mitgliede der philharmonischen Academie in Bologna ward dem Aufzunehmenden ein Cantus firmus, ein alter feststehender Gesang aus dem gregorianischen Antiphonar zu contrapunktischer Bearbeitung übergeben, die nach den Regeln des strengen Satzes nicht allein, sondern auch mit Beobachtung der den alten Kirchentonarten eigenthümlichen Behandlung der Harmonie ausgeführt werden mußte. Die Aufgabe verlangte aber drei verschiedene Bearbeitungen des gegebenen Gesanges. Zuerst war derselbe vierstimmig im «Falsobordone» zu setzen, was hier soviel heißt, als ihn schlicht harmonisch, in der Art unseres Gemeindechorals, zu bearbeiten. Der Cantusfirmus wurde dann gewöhnlich dem Tenor zugetheilt. Die zweite Bearbeitung bestand in einer «Disposizione di parte.» In dieser erhielt eine der Stimmen den Cantusfirmus, zu welchem die übrigen in canonischer oder doch nachahmender Führung zu setzen waren. Die Motive für diese begleitenden Stimmen entlehnte man gern aus dem Cantusfirmus selbst und wandte sie gegen diesen meist in rhythmisch verkleinerter Form an. Wie weit der Componist hier in der Strenge der Nachahmung gehen wollte, war ihm nicht vorgeschrieben, es genügte auch eine sangmäßig geführte Behandlung nacheinander mit ähnlichen Figuren eintretender Stimmen. Der dritte Theil der Aufgabe aber bestand in einer «Fuga reale», einer nach den Regeln des Kirchentones, in welchem der Cantusfirmus stand, zu setzenden vollständigen Fuge, in welcher eine in sich geschlossene Phrase des Cantusfirmus als Thema durchgeführt wurde, andere Theile desselben zu Zwischensätzen dienten.

W. Mozarts Arbeit zur Aufnahme in die philharmonische Academie von Bologna ist erhalten worden; wir lassen sie nebst dem zur Aufgabe ihm vorgelegten Cantusfirmus hier folgen. Diese Bearbeitung enthält nur die zweite Nummer der drei oben genannten, in denen die Aufgabe bestand: die Disposizione di parte, eine frei nachahmende contrapunktische Führung der begleitenden Stimmen über den hier in die Baßstimme gelegten Cantusfirmus, der eben nur in seinen melodischen Fortschreitungen zu bewahren ist, in der rhythmischen Eintheilung vom Bearbeiter nach Bedürfniß modificirt werden kann. Ob zu Mozarts Zeit die Aufgabe überhaupt nur in dieser einen Bearbeitung bestand, wissen wir nicht zu sagen, ebensowenig ist uns bekannt geworden, auf welche Weise in neuester Zeit die Prüfung geschieht. Die vorstehenden Angaben beruhen auf mündlicher Mittheilung eines jetzt verstorbenen Italieners, der selbst Philharmoniker war, und der im Anfange dieses Jahrhunderts die Prüfung nach der oben bezeichneten Weise zu bestehen gehabt hatte.

Die dem Wolfgang Amadeus Mozart von dem Princeps Acad. Philharmon. und den zwei Censoren vorgelegte Antiphona zur Ausarbeitung folgende, war aus dem Antiphonarium Romanum (Antiph. ad Magnificat. Dom. XIV. post. Pentecost. et in Festo Cajetani):




Reg - num De - - - -
- i et ju - sti - ti -
am e - - - - jus et


haec om - ni - a ad - ji -
ci - - en - tur — — vo -
- - - bis al - le - -



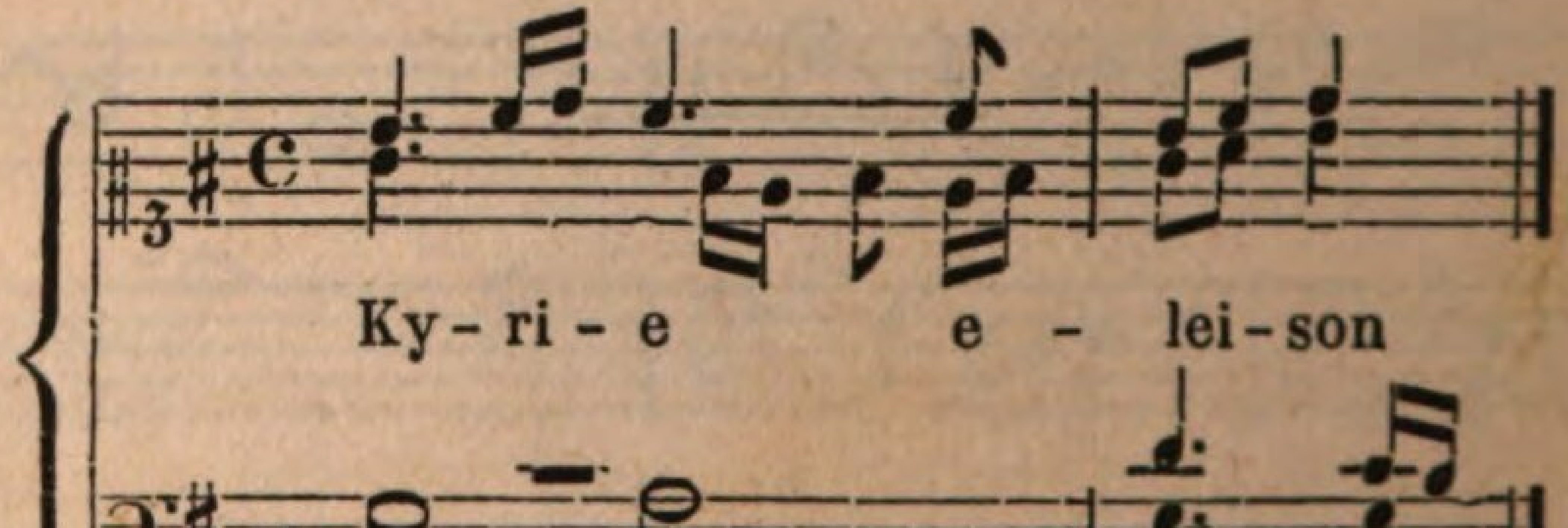
Bei dieser Bearbeitung Mozarts, die den Cantusfirmus von den Worten Regnum Dei in der Baßstimme aufnimmt (das Vorhergehende desselben wird als Introitus psalmodirt), finden sich in dieser Stimme mehrere Abweichungen von der gegebenen Melodie des Antiphonars; sie müssen wohl als Licenzen betrachtet werden, die Mozart sich zu geschmeidigerer Harmonieführung erlaubt hat. Da sie von den Censoren nicht gerügt worden sind, so scheint es daß solche Freiheiten in Bezug auf den Cantusfirmus in der Mitte und am Ende des Satzes gestattet oder nachgesehen wurden; es würde, wenn es strenge Forderung gewesen wäre, Mozart sicher nicht schwer geworden sein die Melodie auch buchstäblich beizubehalten zu eben so richtiger Ausführung des contrapunktischen Satzes.

VIII.

Ich verſuche hier eine Zuſammenſtellung der Mozartſchen Kirchencompoſitionen zu geben, welche entweder ſicher oder wahrſcheinlich in die Zeit vor ſeiner Ueberſiedelung nach Wien, alſo bis zum Jahr 1781 fallen. Außer dem handſchriftlichen und dem gedruckten Verzeichniß der Andréſchen Sammlung war mir das Verzeichniß der Mozartſchen Werke, welches Al. Fuchs zu ſeinem Gebrauche angelegt hatte und das ermir mittheilte, von Nutzen. Wo mir das Original vorlag, ſind die von Leop. oder Wolfg. Mozart herrührenden Angaben wörtlich mitgetheilt; diejenigen Werke, welche ich nur auf fremde Gewähr oder doch ohne genaue eigene Prüfung anführen mußte, ſind mit einem Kreuz bezeichnet.

I. Meſſen[1].

1. 1768. André Verz. 4. „Missa brevis di Wolfgang Mozart 1768 in Wien". Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett und Orgel.



1) In der kleinen Schrift In Sachen Mozarts (Wien 1851) wird S. 18 angeführt, es ſeien bisher dreißig Meſſen, hier und da in Manuſcripten zerſtreut, aufgefunden, welche alle Mozarts Namen, mehr als die Hälfte aber auch das Siegel der Unechtheit an der Stirn trügen;

2. 1769. André Verz. 5. »Missa brevis di Wolfgang Mozart Salzbourg den 14. Jenner 1769«. Für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Orgel.



Das Benedictus (für 4 Solostimmen) ist mehrmals componirt. Die erste Composition ist durchgestrichen, mit der Bemerkung, „das Benedictus steht hinten", wo die zweite Composition (Sopransolo) mit kleiner flüchtiger Schrift hinzugeschrieben ist; auch diese ist durchgestrichen und auf die Rückseite ein Blatt geklebt mit der dritten Composition (Duett für Tenor und Baß), welche ebenso klein und flüchtig geschrieben ist.

3. 1769. André Verz. 6. »Missa di Wolf. Mozart 1769 in Octobre«. Für 4 Singstimmen, Saitenquartett, Trompeten und Pauken, und Orgel.



Das Resurrexit ist zweimal bearbeitet; von der ersten Composition, welche das Anfangsthema des Credo wieder aufnahm, ist Anfang und Ende stehen geblieben und durchgestrichen.

---

von diesen seien sieben gedruckt, darunter drei entschieden apokryphe, zwei durch Instrumentalzusätze, eine durch Auslassung entstellt. Ich habe nicht so viele zu Gesicht bekommen und bedaure den Mangel näherer Nachweisungen bei diesen Angaben.

†4. 177?. André handschr. Verz. *S*. Missa brevis für 4 Singstimmen und Orgel, vollständig bis zum Sanctus, von welchem nur 9 Tacte geschrieben sind; der Schrift nach aus dem Anfang der siebziger Jahre.

Adagio.

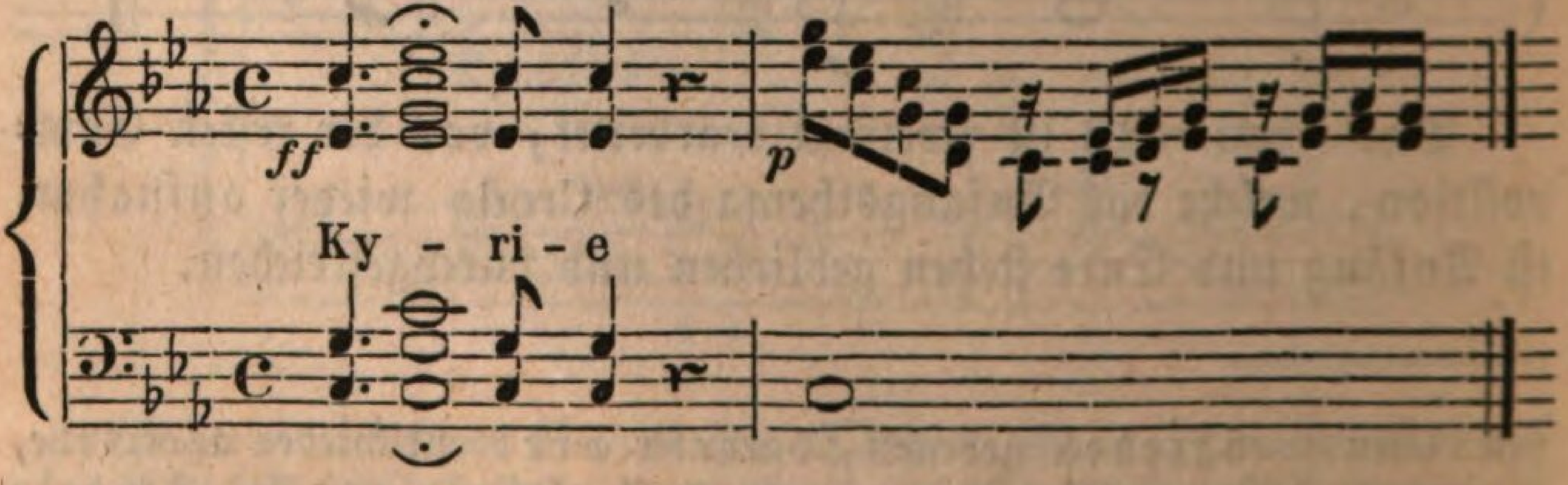


†5. 177?. André handschr. Verz. *T*. Missa brevis für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Orgel. Sie bricht ab im Credo bei den Worten Sedet ad dexteram patris. Den Schriftzügen nach ist sie aus denselben Jahren wie 5, aber wohl etwas jünger.

Andante.



6. 177?. André Verz. 8. Für 4 Singstimmen, Saitenquartett, 2 Oboen, 4 Trompeten und Pauken, 3 Posaunen und Orgel. Der Handschrift nach aus dem Anfang der siebziger Jahre.



7. 1773. André Verz. 15. »Missa in honorem SS^mae^ Trinitatis del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart nel

Guigno 1773 a Salisburgo«. Für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 4 Trompeten und Pauken, und Orgel[2].



8\. 1774. Von André an Mozarts Sohn Wolfgang überlassen (vgl. S. 235). »Missa brevis di W. Mozart 24 Guigno 1774 a Salisburgo«. Für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Orgel. Wahrscheinlich ist es die Messe in F, welche Mozart in einem Brief (20 Nov. 1777) erwähnt.



Sie ist unter dem Titel Missa posta in Musica dal Sign. W. A. Mozart in Wien und Leipzig bei Hoffmeister, später vom Verein der Kunstfreunde in Böhmen, Prag bei J. Hoffmann herausgegeben, wo zwei Hörner hinzugesetzt sind.

9[3]. 1775 oder 1776. Abschrift in Salzburg im Dom. Missa

---

2) Leop. Mozart schreibt von Wien (12 Aug. 1773): „Bei den Jesuiten [vgl. S. 130] ist in der Octave des heil. Ignatius eine Messe von Wolfgang producirt worden, nämlich die Pater Dominicus-Messe: ich habe tactirt, und die Messe hat erstaunlich gefallen". Ich kann nicht nachweisen, ob eine der uns bekannten Messen und welche mit dieser Bezeichnung gemeint ist.

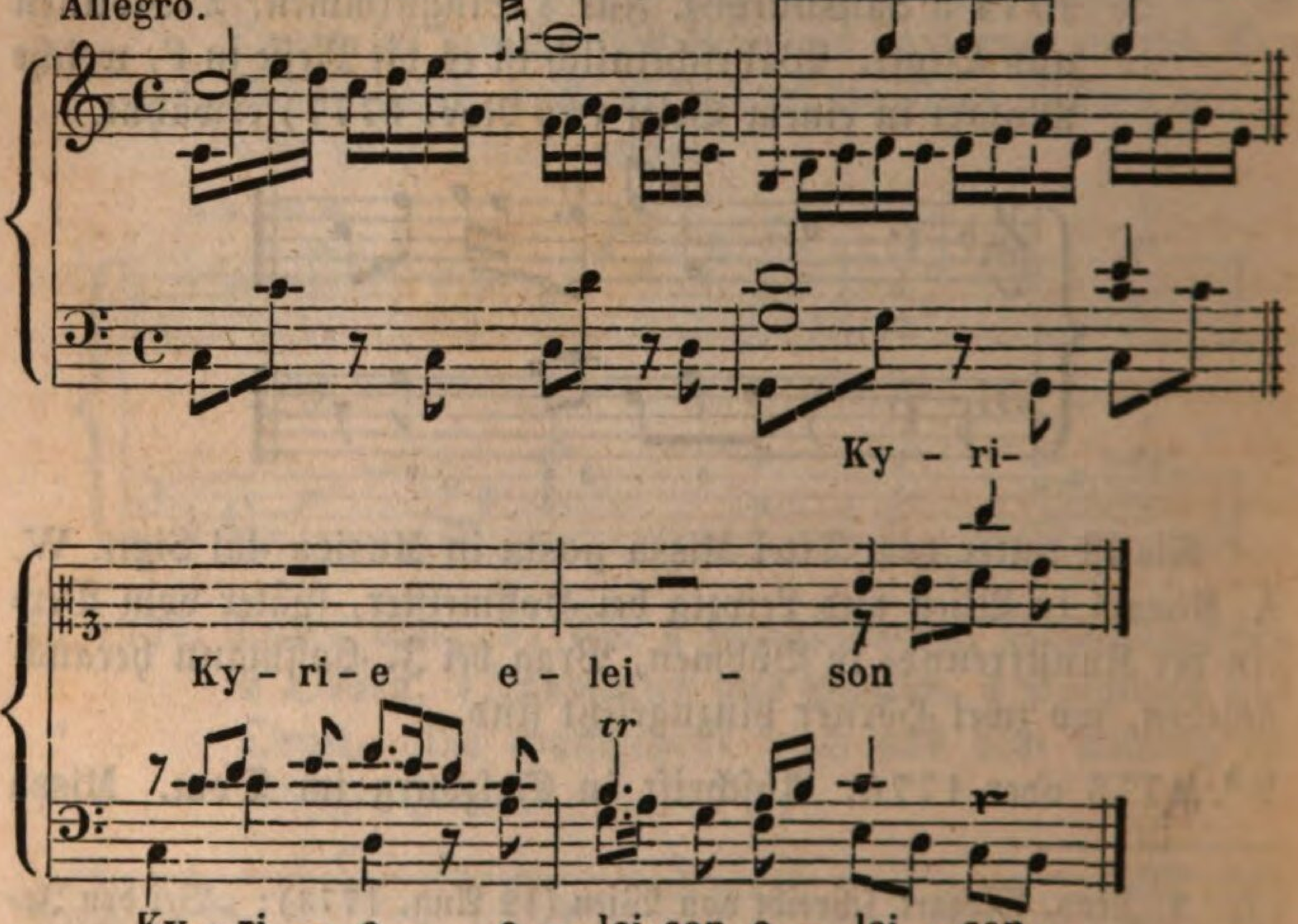
3) In einem kleinen Buch in blauem Umschlag, wie sie schon erwähnt sind (S. 417) waren Messen 9—13 zusammengebunden mit einem gemeinsamen Titel, worauf von Leop. Mozarts Hand V Missae in C, dann die Themata geschrieben sind. Als dasselbe in Andrés Besitz kam, war die erste 9 schon herausgenommen, die aber sicherlich in dieselbe Zeit mit

brevis für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten und Pauken, und Orgel.



Das Kyrie und Gloria dieser Messe ist zum ersten Satz der Cantate IV verwendet worden.

10. 1776. André Verz. 21[4]. Missa longa für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten[5] und Orgel.



---

den übrigen gehört. Mozart schrieb seinem Vater (20 Nov. 1777) daß er dem Prälaten zum heiligen Kreuz in Augsburg von den kurzen Messen in C die erste geschenkt habe; wenn er, wie wahrscheinlich ist, dabei an diesen kleinen Band gedacht hat, so ist also die Messe 9 gemeint.

4) Das erste Blatt dieser Messe ist, wahrscheinlich als die erste aus dem Buch genommen ist, fortgekommen und von fremder Hand ergänzt, daher fehlt die Angabe des Datums; auf der Abschrift im Salzburger Dom ist das Jahr 1776 angegeben.

5) In der Abschrift im Salzburger Dom sind auch Pauken dabei.

11. 1776. André Verz. 18. »Missa longa. Del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart nel Novbr. 1776.« Für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Trompeten und Pauken, 3 Posaunen und Orgel.



Die Messe ist gedruckt Leipzig bei Breitkopf & Härtel, II; aber unvollständig. Das ganze Credo ist willkührlich verstümmelt, indem nicht nur das bei jedem Abschnitt wiederholte Credo, credo weggestrichen, sondern auch sonst nach Belieben gekürzt und dabei dann auch geändert und entstellt worden ist, so daß namentlich die Worte et in spiritum sanctum u. s. w. ganz unkenntlich gemacht sind. Auch im Benedictus ist S. 52 nach Tact 6 eine lange schöne Stelle fortgelassen; dann sind vier Tacte elend eingeflickt um den Schluß anzufügen. Endlich sind auch einige Tempobezeichnungen geändert; das Et incarnatus est ist im Original als Andante, das Sanctus als Allegretto, das Benedictus als Allegro bezeichnet.

12. 1776. André Verz. 19. »Missa à 4 voci 2 Violini Clarini e Tympani, del Sig. Cav. Amadeo Wolfg. Mozart nel mese Decembre 1776«. Für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten und Orgel.



Die Cantate V ist aus einzelnen Theilen dieser Messe, nämlich Kyrie (S. 1), Et incarnatus est bis Et vitam (S. 6), Bene-

dictus (S. 12), Agnus Dei (S. 20), Gloria (S. 25), zusammengesetzt. Ueberall sind dort 2 Oboen dem Orchester hinzugefügt; auch sind im Benedictus an einigen Stellen (S. 14 Tact 6. 8. 10 und S. 17 Tact 6. 8. 10) die Solostimmen gestrichen, wo sie mit dem Chor zugleich singen.

13. 1776. André Verz. 20. »Missa brevis. Del Sign. Caval. Amadeo Wolfg. Mozart Decembre 1776. Salisburgo«. Für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.



Dies ist die von Leop. Mozart in einem Brief (28 Mai 1778) erwähnte Messe mit dem Orgelsolo, denn das Benedictus ist mit obligater Orgel. Das Sanctus und Osanna ist, nachdem es fast ganz vollendet war, von Mozart ausgestrichen und eine andere Composition hinzugeschrieben. Die Messe ist verbraucht worden für die Cantaten III und VII. In der Cantate III findet sich das Sanctus (S. 3), Gloria (S. 9) und Credo (S. 25); in der Cantate VII das Kyrie (S. 1), Benedictus (S. 5), welches an zwei Stellen (S. 9 Tact 3; S. 11 Tact 5) um einige Tacte verkürzt ist, Agnus Dei (S. 26) und Dona nobis pacem (S. 29). In beiden Cantaten sind überall 2 Oboen zugesetzt.

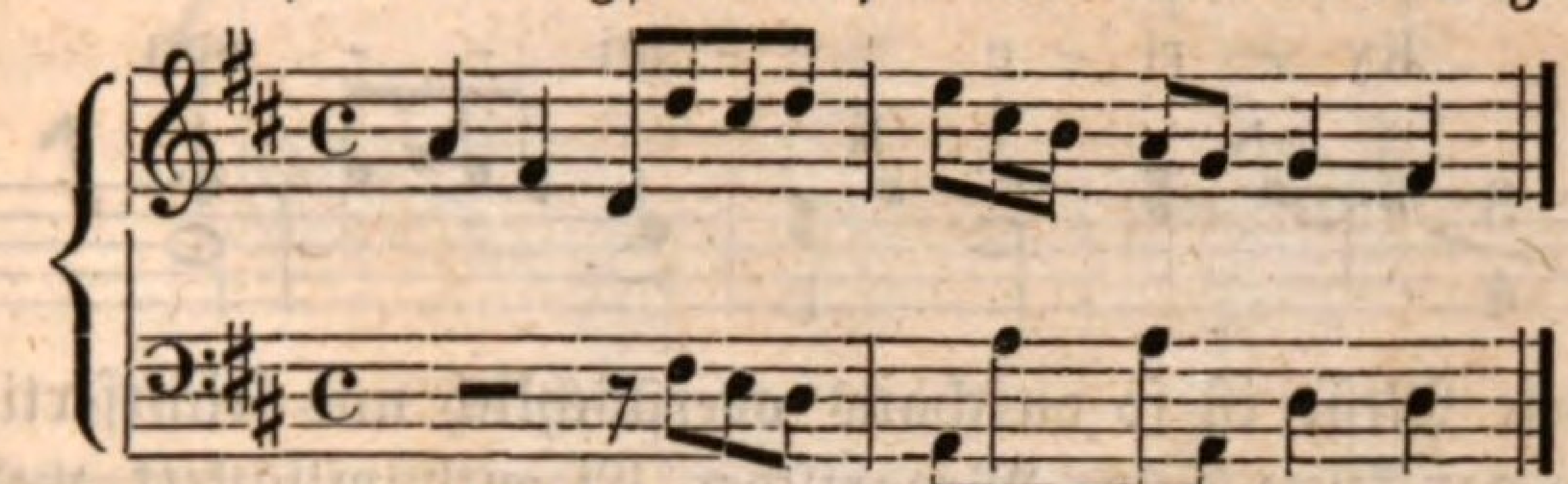
†14. 177? Abschrift im Dom in Salzburg. Für 4 Singstimmen (concertante) 2 Violinen und Orgel.



Dies ist die Messe, von welcher Leop. Mozart seinem Sohne schrieb (22 Dec. 1777): „Sonntag wurde deine Messe ex B ge-

macht, wo der Castrat [Ceccarelli] unvergleichlich gesungen hat". Auch ließ sich Wolfgang später dieselbe nach München nachschicken, weil er wünschte daß man ihn dort auch in diesem Stil kennen lernen möchte (13 Nov. 1780).

†15. 177? Nach Fuchs Angabe in Prag gestochen. Missa brevis für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Orgel.



16. 1779. André Verz. 22. »Del Sign. Wolfgango Mozart li 23 di Marzo 1779«. Für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken, 3 Posaunen und Orgel.

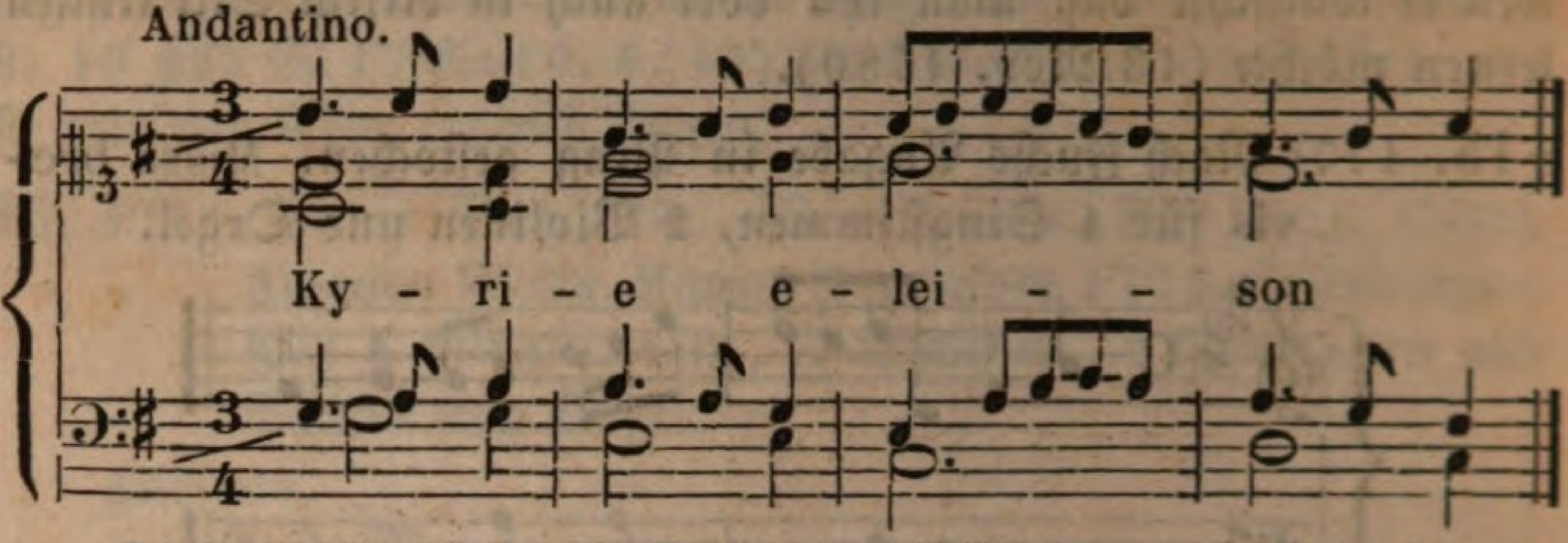


Die Messe ist gedruckt in Leipzig bei Breitkopf & Härtel, I. Die Hörner, welche im Autograph auf Nebenblättern geschrieben sind, fehlen hier ganz, die Eintritte der Posaunen sind nicht angegeben; auch finden sich in den Instrumenten hie und da Ungenauigkeiten.

17. 177? Abschrift bei André aus Mozarts Nachlaß; für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Fagotts, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.

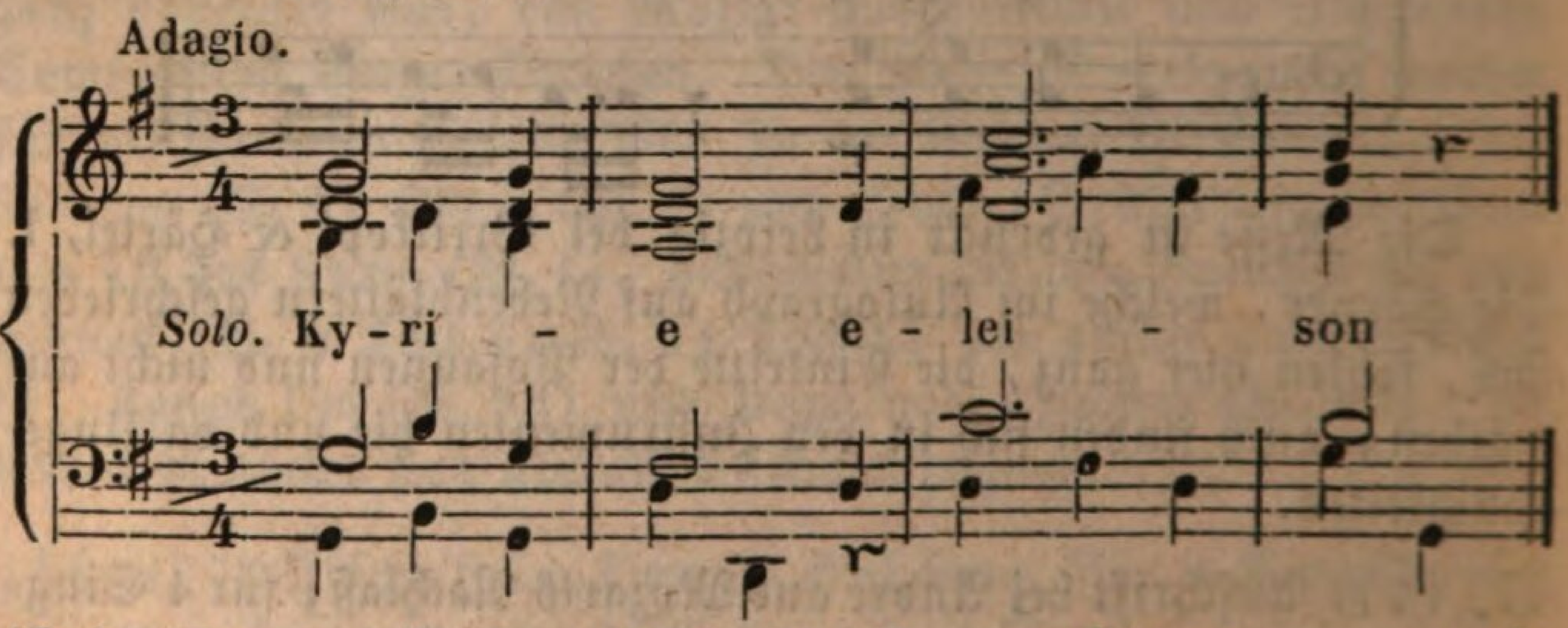


a. 177? Abschrift bei André aus Mozarts Nachlaß. Missa brevis für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Orgel.



Diese Messe ist so durchaus oberflächlich und leichtfertig und zeigt so gar keine Spur Mozartscher Eigenthümlichkeit weder in der Erfindung noch Ausführung bei großer Gewandtheit und Fertigkeit, daß sie unmöglich für echt gelten kann. Dazu kommen auch manche auffallende Abweichungen von seiner Weise z. B. daß das Gloria im $^6/_8$ Tact beginnt und von Laudamus im $^3/_8$ Tact fortgeht bis zu Ende.

b. Eine zweite Messe in Gdur für 4 Singstimmen, Saitenquartett, 2 Oboen, 2 Fagotts, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken



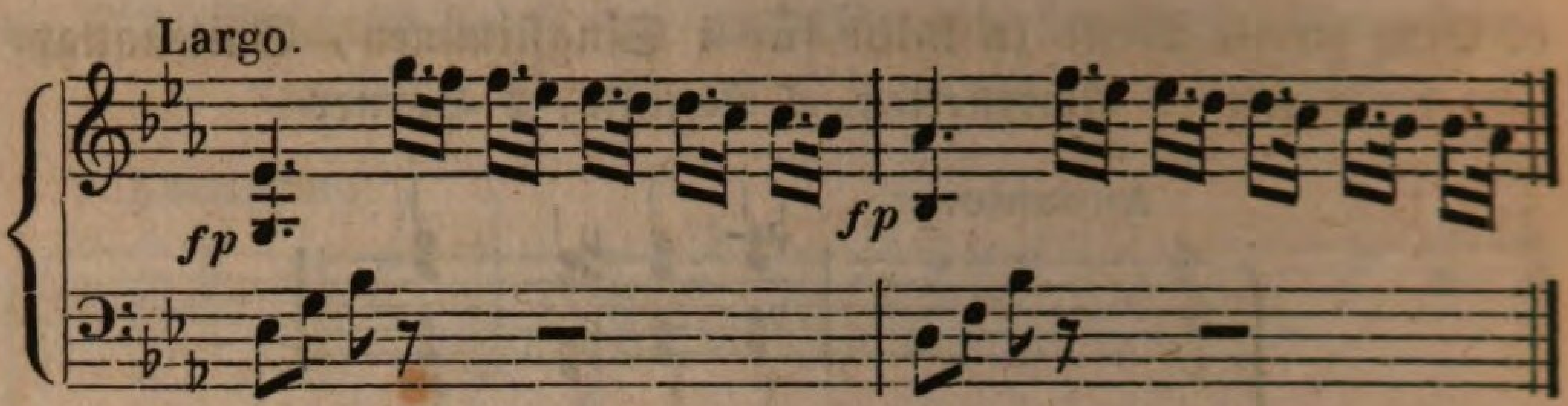
ist in Bonn bei Simrock als N. VII gedruckt worden und ein Recensent (A. M. Z. XXIII S. 684) versicherte „sie vor dreißig Jahren aus Salzburg erhalten zu haben.“ Nichts desto weniger scheinen mir die Gründe, welche Seyfried (Cäcilia V S. 77 ff.) gegen die Echtheit vorgebracht hat, so wenig durch die Gegenbemerkungen Simrocks (ebend. VI S. 129 f.) als durch das was der erwähnte Recensent anführt widerlegt zu sein. Auch die Behandlung der Instrumente, namentlich der Fagotts ist ganz abweichend von der Weise Mozarts in den Salzburger Messen.

c. Eine zweite Messe in Bdur für 4 Singstimmen, Saitenquartett, 2 Clarinetten, 2 Fagotts, 2 Hörner

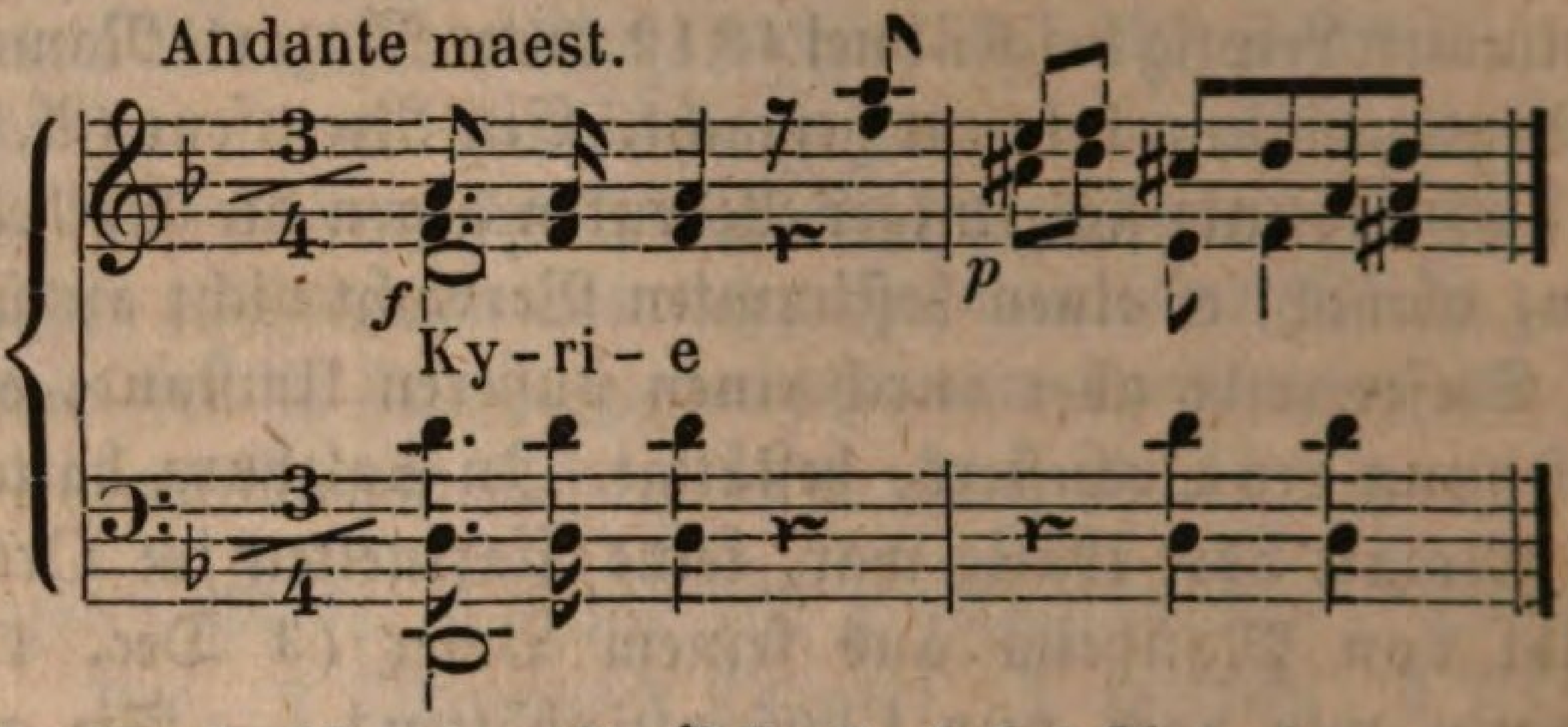


ist in Stimmen Leipzig bei Kühnel 1812 unter Mozarts Namen ohne weitere Beglaubigung bekannt gemacht. Ein Recensent (A. M. Z. XIV S. 829) konnte sich einiger Bedenken gegen die Echtheit nicht erwehren, obwohl er einen bestimmten Verdacht nicht aussprechen mochte. Dieser wird aber durch einen äußeren Umstand, die Zusammensetzung des Orchesters, bestätigt. In Salzburg hatte man, so lange Mozart dort thätig war, keine Clarinetten im Orchester; er schreibt von Manheim aus seinem Vater (3 Dec. 1778): „Ach, wenn wir doch nur Clarinetti hätten! — Sie glauben nicht, was eine Sinfonie mit Flauten, Oboen und Clarinetten für einen herrlichen Effect macht!“ Man kann daraus mit Sicherheit schließen, daß diejenigen Compositionen, in welchen Clarinetten gebraucht, nicht in und für Salzburg geschrieben sind. Die fragliche Messe müßte also während des Aufenthalts in Manheim 1777—78, oder in München 1780—81, oder in den ersten Jahren in Wien componirt sein, denn in die spätere Zeit sie zu setzen verbietet ebensowohl der Stil als der Umstand, daß sie in Mozarts eigenhändigem Verzeichniß fehlt. Nun sind wir aber durch Mozarts Briefe über jene Zeiten hinlänglich unterrichtet um behaupten zu können, daß er damals keine Messe geschrieben habe. Daß zu diesem äußeren Grunde auch innere, aus dem Charakter der Composition entnommene Bedenken hinzukommen, ist in jener Recension schon angedeutet.

† 18. 1779. KYRIE. Im Besitz Königs Ludwig von Bayern, nach der Angabe von Al. Fuchs. Für 4 Singstimmen, Saitenquartett, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken und Orgel. In München im Jahr 1779 componirt.



19. 178? KYRIE. Aus Andrés Besitz in den von Schelble übergegangen. Für 4 Singstimmen, Saitenquartett, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotts, 4 Hörner, 2 Trompeten und Pauken und Orgel; wahrscheinlich in München im Jahr 1781 componirt.



Dies Kyrie ist gedruckt, Offenbach bei André.

II. Litaneien.

20. 1771. LYTANIAE LAURETANAE. André Verz. 10. „Del Sgre. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart in Salisburgo nel mese di Maggio 1771". Für 4 Singstimmen, zwei Violinen und Orgel.



Diese Litanei ist vollständig, mit untergelegtem deutschem Text, als Cantate II gedruckt.

21. 1772. LYTANIAE DE VENERABILI SACRAMENTO. André Verz. 12. „Del Sign. Cavaliere Amadeo Wolfg. Mozart nel mese di Marzo 1772.“ Für 4 Singstimmen, Saitenquartet, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten und Orgel.

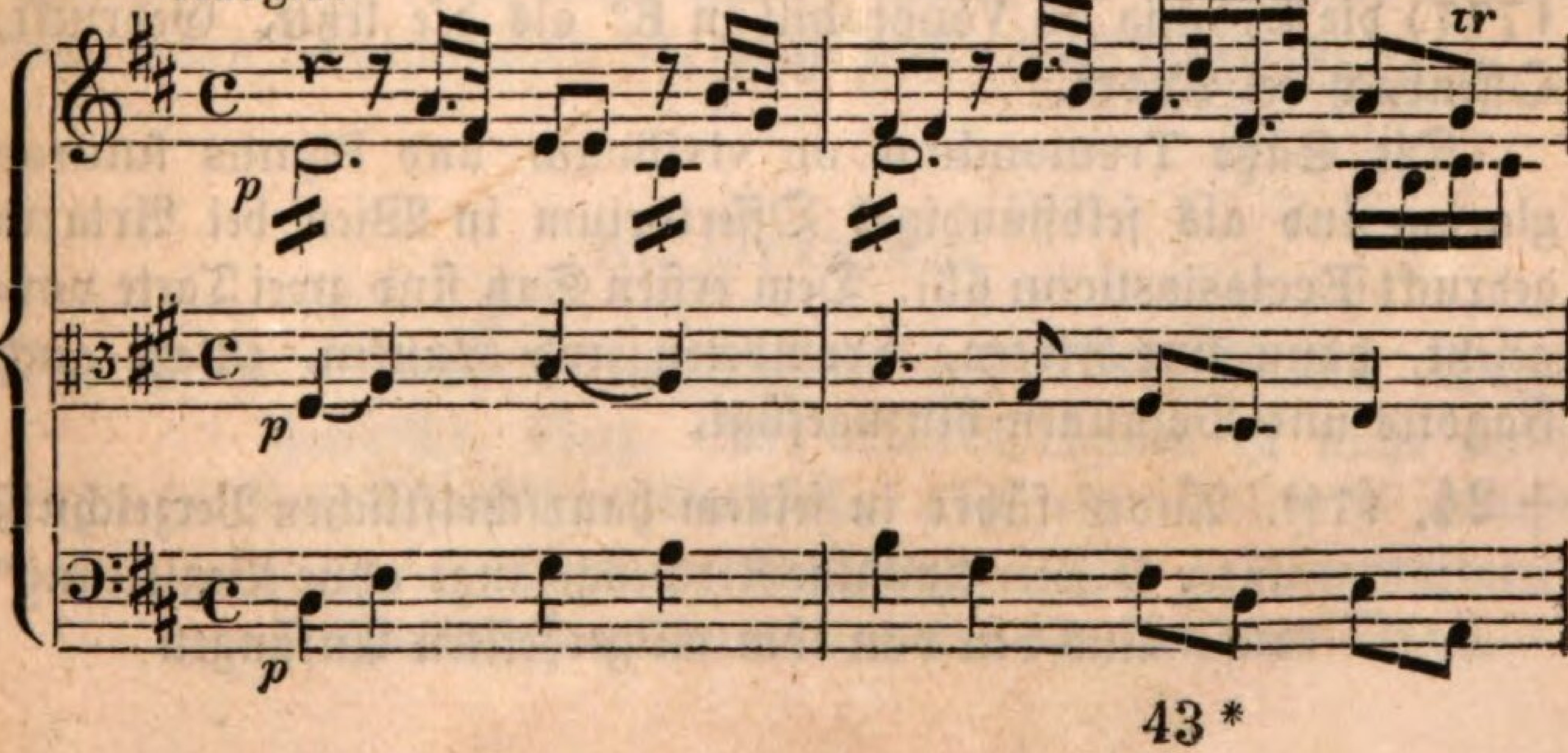
Molto Allo.

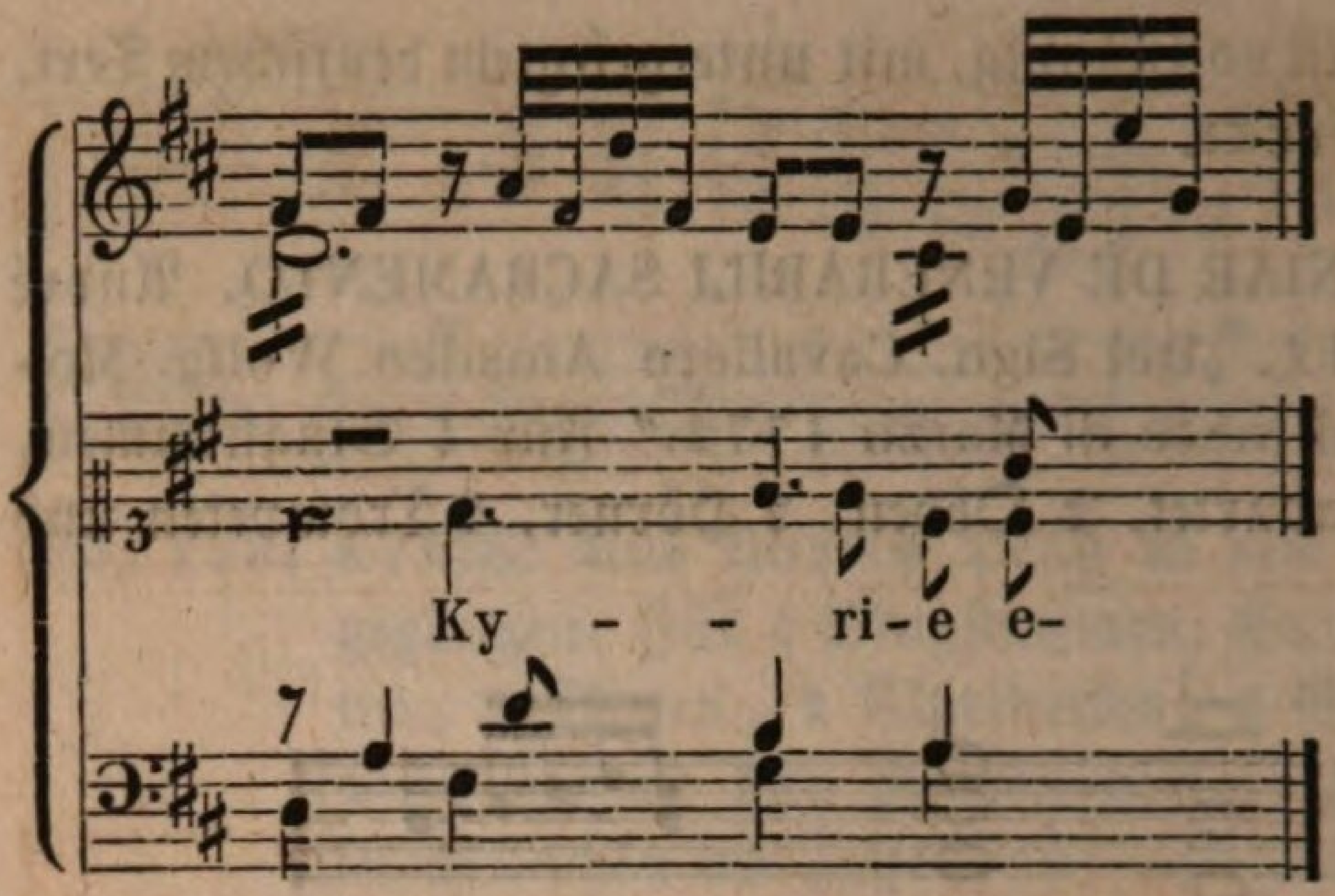


Dies ist „des Wolfgangs Litaney, in welcher die Fuge Pignus futurae gloriae“ welche Leop. Mozart sich nach München schicken läßt um sie dort aufführen zu lassen (14 Dec. 1774). Von dieser Litaney sind zu der Cantate I vier Sätze verwendet worden, nämlich Kyrie (S. 2), Panis omnipotentiae (S. 10), Viaticum (S. 15), pignus futurae gloriae (S. 16). Der letzte ist mit den schon von Mozart angegebenen Kürzungen gedruckt; zu drei Sätzen sind Pauken hinzugesetzt.

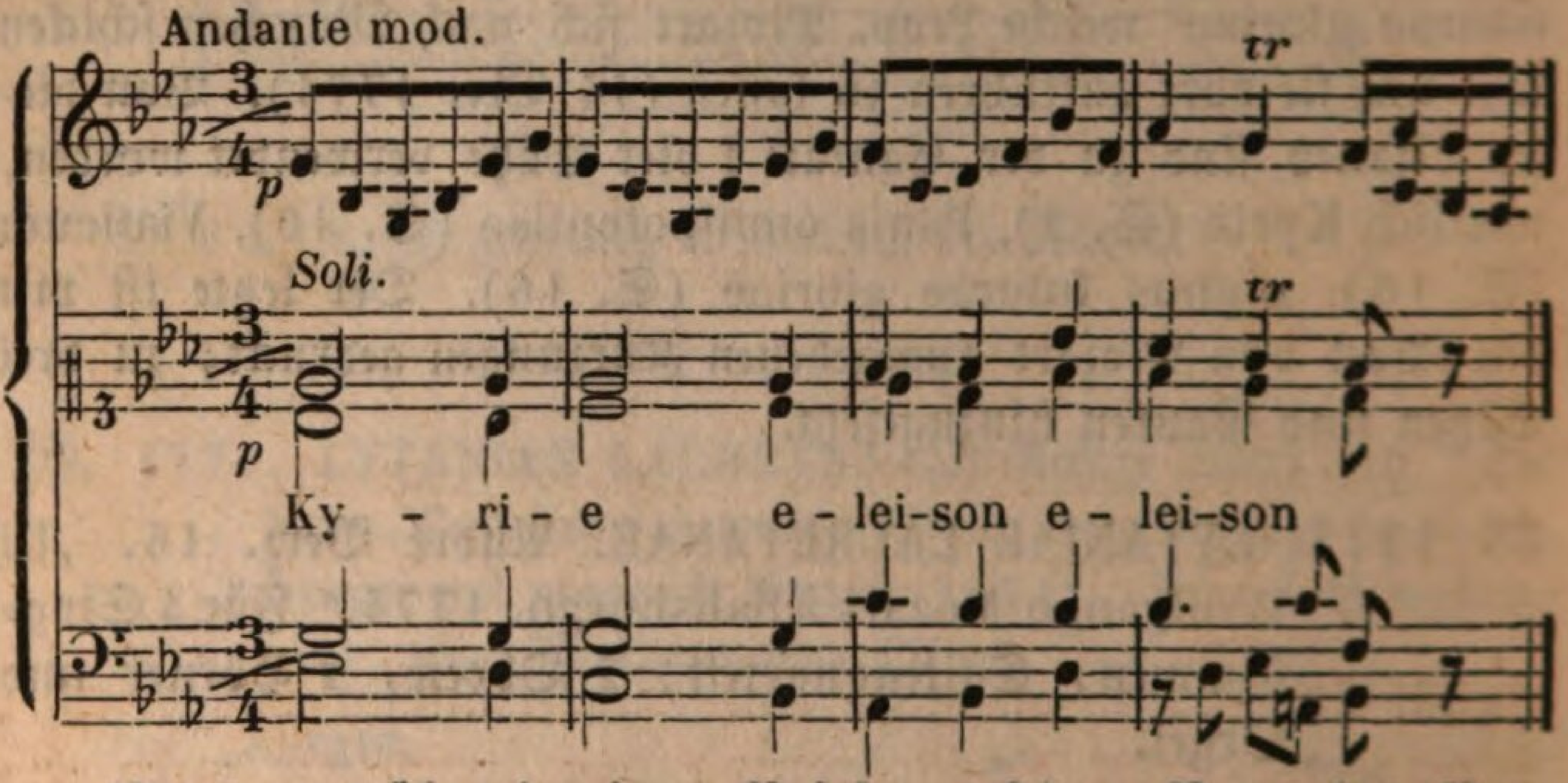
22. 1774. LYTANIAE LAURETANAE. André Verz. 16. „Di Wolfgango Mozart à Salisburgo. 1774.“ Für 4 Singstimmen, Saitenquartett, 2 Oboen, 2 Hörner und Orgel.

Adagio.





23. 1776. LYTANIAE DE VENERABILI. André Verz. 17. „Del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart nel Marzo 1776 à Salisburgo." Für 4 Singstimmen, Saitenquartett, 2 Flöten abwechselnd mit 2 Oboen, 2 Fagotts, 2 Hörner, 3 Posaunen und Orgel.



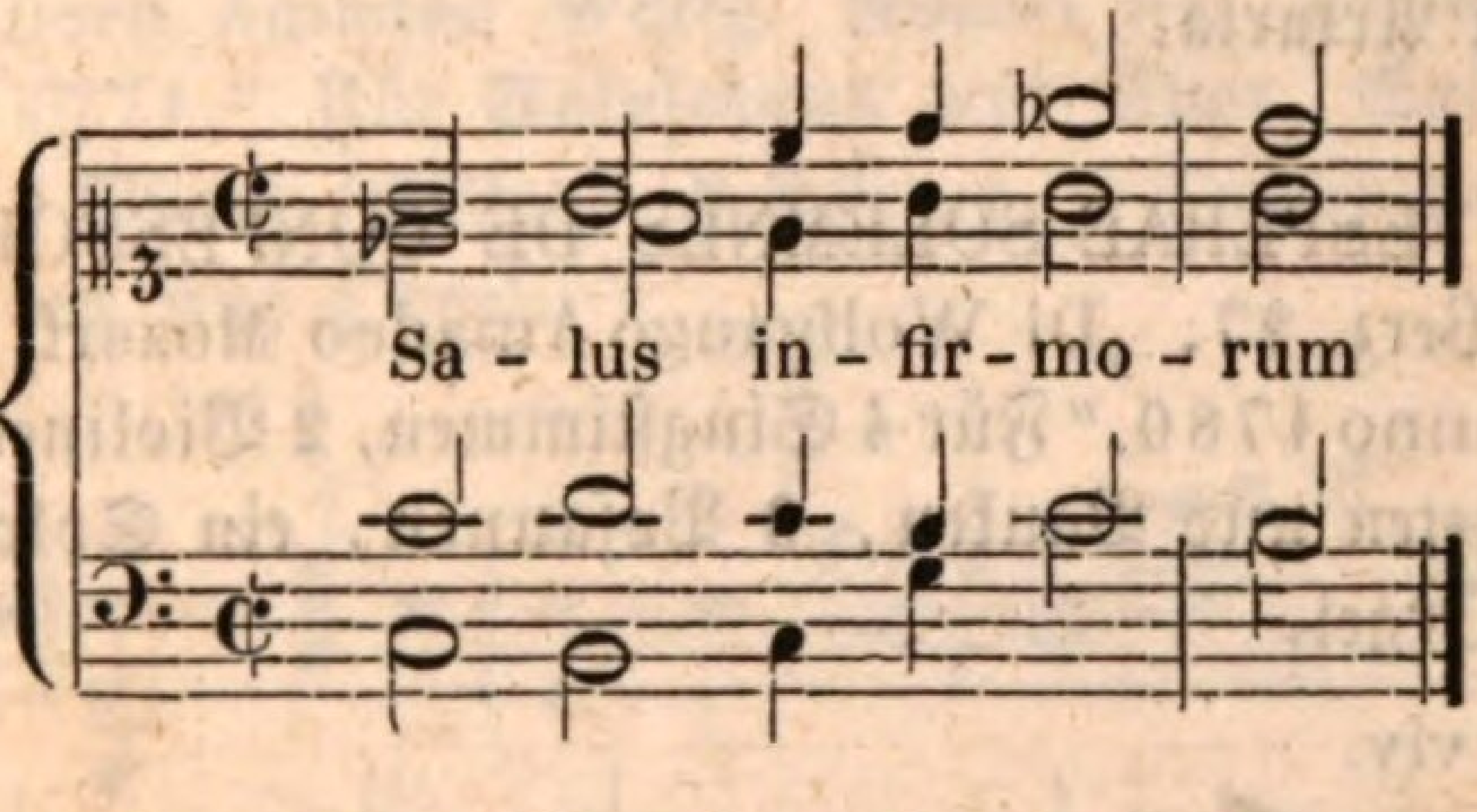
Mozart erwähnt in einem Briefe an seinen Vater (20 Nov. 1777) die Lytania de Venerabili in E^{b} als die letzte. Gedruckt, Offenbach bei André.

Die Sätze Tremendum ac vivificum und Pignus futurae gloriae sind als selbständiges Offertorium in Wien bei Artaria gedruckt (Ecclesiasticon 65). Dem ersten Satz sind zwei Tacte vorgesetzt, dann sind Flöten, Trompeten und Pauken, zuletzt auch Fagotts und Posaunen hinzugefügt.

† **24.** 17??. André führt in seinem handschriftlichen Verzeichniß unter *Q* „vierstimmige Kirchengesänge ohne Begleitung" auf. Aus den von ihm mitgetheilten Anfängen







ergiebt sich daß es die Sätze einer Lauretanischen Litanei sind. Leider waren weder die Manuscripte noch Abschriften mehr vorhanden und ich kann daher nicht angeben, ob die Litanei vollendet, wann sie geschrieben sei, noch sonst etwas Näheres.

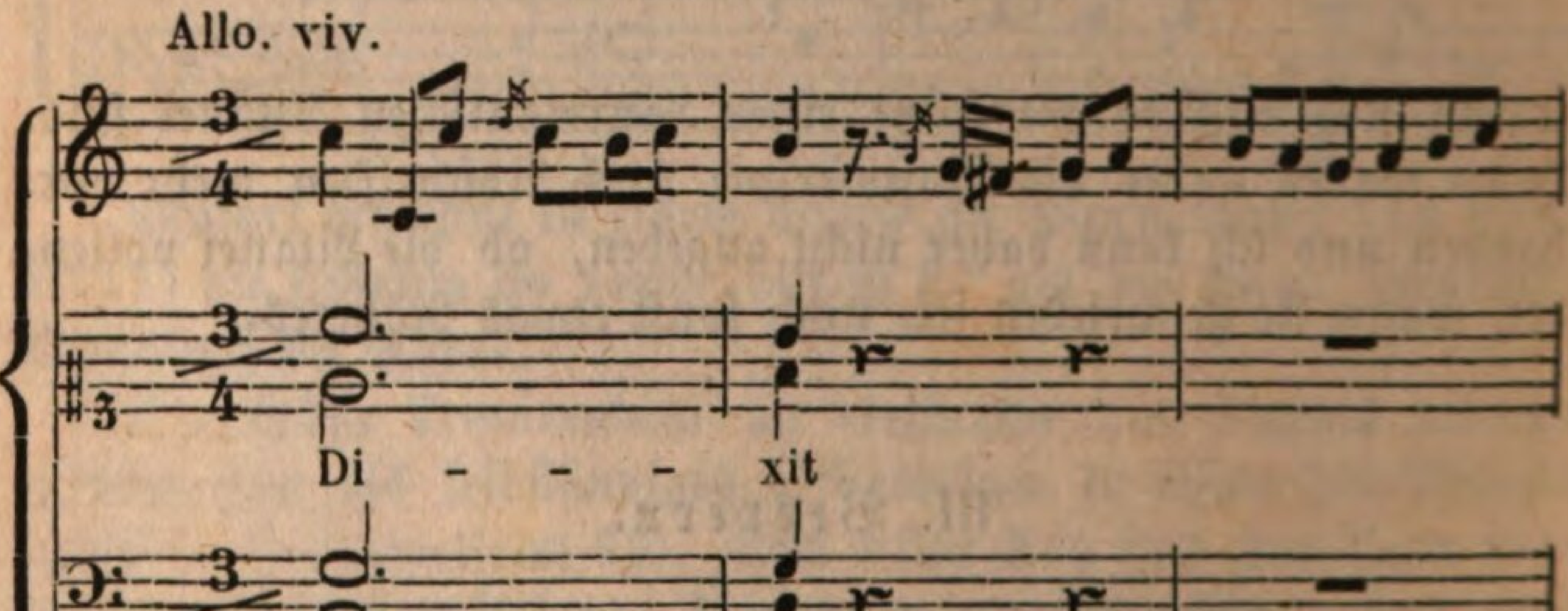
III. Vespern.

25. 1779. VESPERAE SOLEMNES DE CONFESSORE. André handschr. Verz. 133. Das Original ist nicht mehr im Andréschen Nachlaß, aber eine Abschrift (sowie auch im Dom zu Salzburg). Für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.

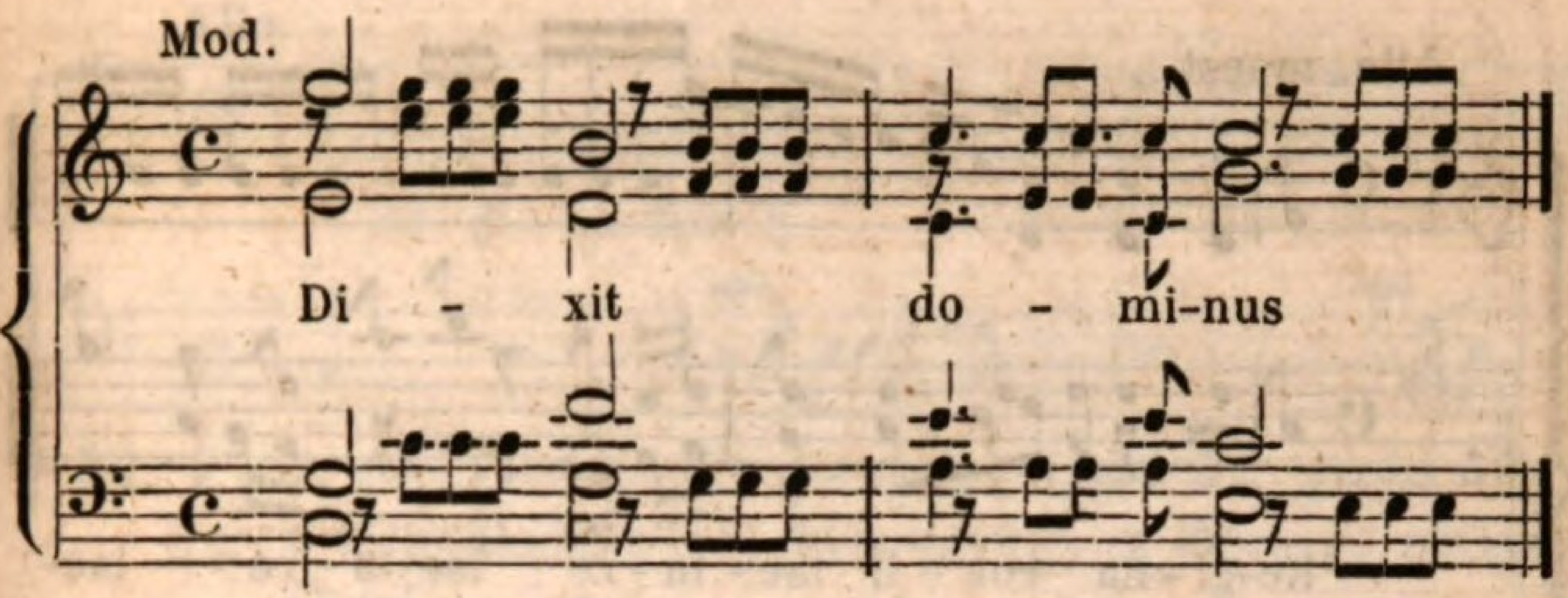


Von dieser Vesper ist der erste Psalm Dixit Dominus in die Cantate VII S. 33 aufgenommen, in die Cantate VI das Magnificat (S. 20) und Laudate Dominum (S. 13). Das Ganze ist als Sechs Psalmen gedruckt, Wien bei Diabelli; der Psalm Beatus vir im Klavierauszug von O. Claudius Leipzig, Breitkopf & Härtel (vgl. A. M. Z. XXX S. 85 f.); das Confitebor in Wien bei Artaria.

26. 1780. VESPERAE SOLEMNES DE CONFESSORE. André Verz. 27. „Di Wolfgango Amadeo Mozart, Salisburgo anno 1780." Für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten und Pauken, 3 Posaunen, ein Solofagott und Orgel.



27. 177?. DIXIT und MAGNIFICAT. Abschrift im Salzburger Dom. Für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.



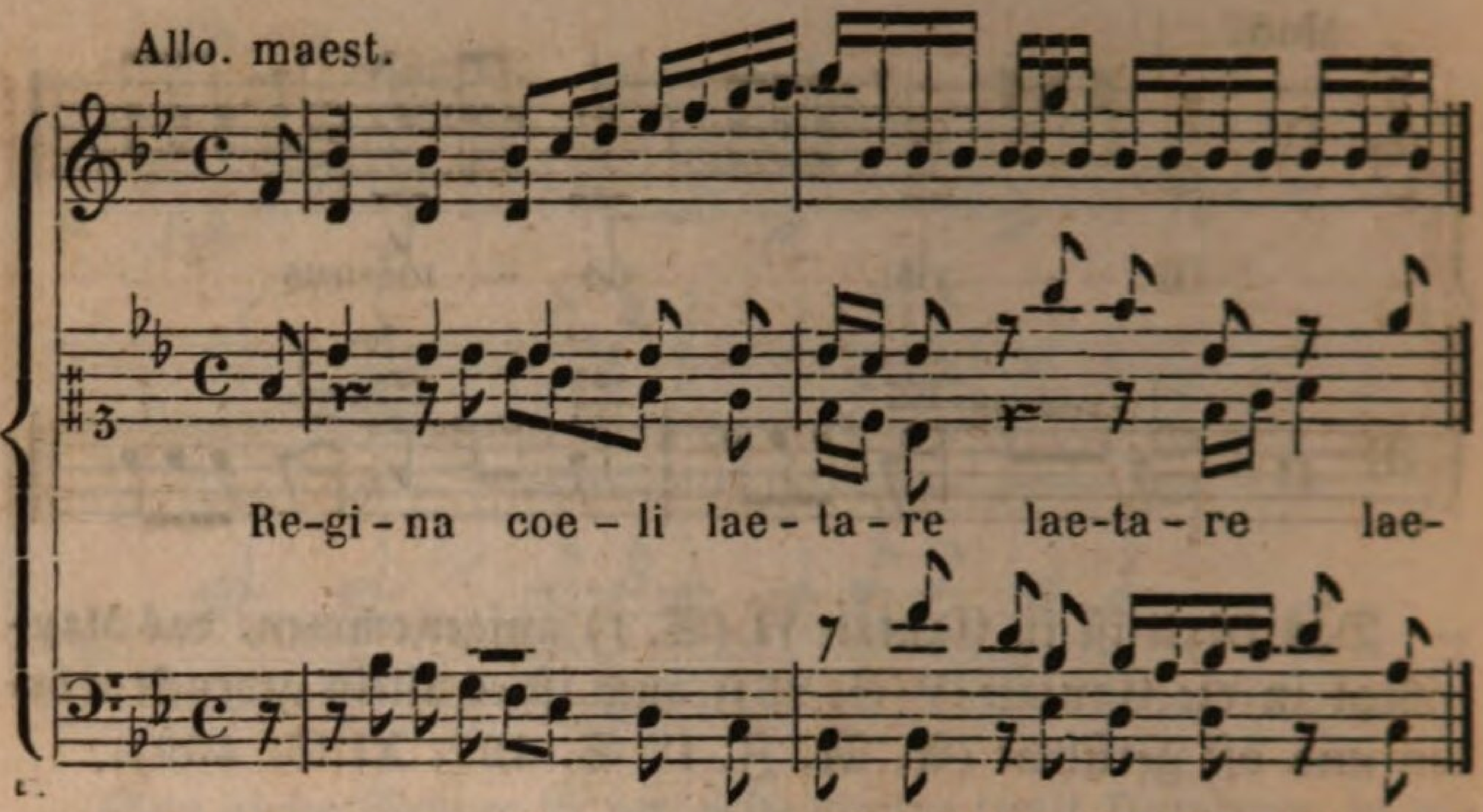
Das Dixit ist in Cantate VI (S. 1) aufgenommen, das Magnificat in die Cantate IV (S. 26); auch ist es allein gedruckt worden und oft gerühmt (A. M. Z. IV S. 497. XI S. 459).

IV. Einzelne Hymnen, Psalmen, Offertorien, Motetten u. ähnl.

28. 1771. REGINA COELI. André Verz. 11. „Del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfg. Mozart nel mese di Maggio 1771." Für Solosopran und Chor, Saitenquartett, 2 Oboen (Flöten), 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.



29. 1772. REGINA COELI. André Verz. 13. „Del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart nel mese di Maggio 1772." Für Solosopran und Chor, Saitenquartett, 2 Oboen (Flöten), 2 Hörner und Orgel.



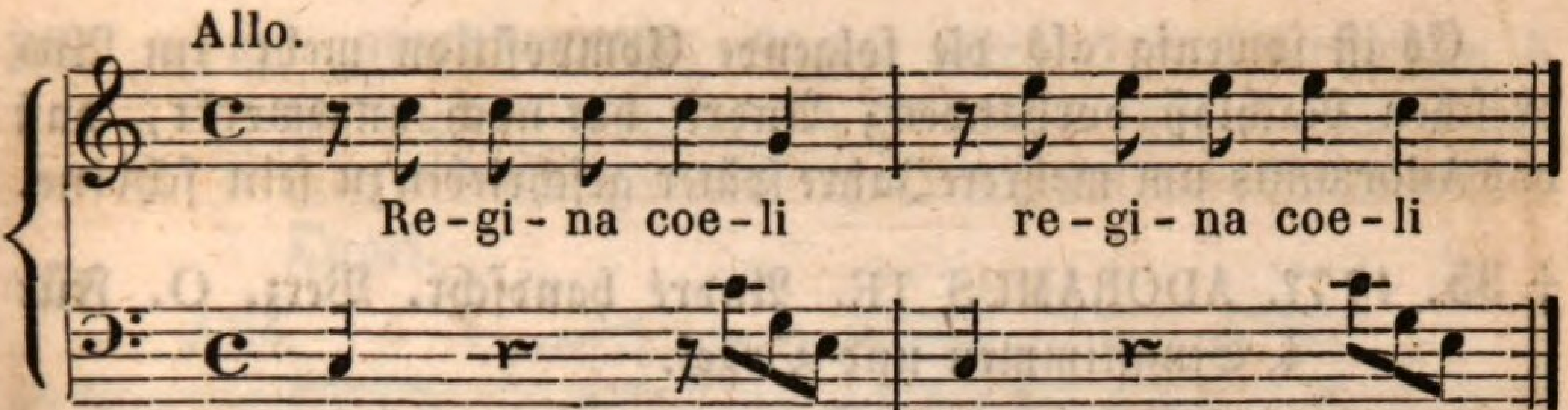
Leop. Mozart erwähnt in einem Brief (12 April 1778) daß der Castrat Ceccarelli das Regina coeli singen werde, „welches Wolfgang für die Haydin gemacht hat". Wahrscheinlich ist es eins von diesen beiden, welches ist wohl kaum auszumachen.

30. 177?. REGINA COELI. Für 4 Singstimmen, Saitenquartett, 2 Oboen, Fagott, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.



Gedruckt „nach dem Originalmanuscript" Wien, Artaria (Ecclesiasticon 24).

† 31. 177?. REGINA COELI. Angeführt bei Al. Fuchs. Für 4 Singstimmen, Saitenquartett, 2 Oboen, Trompeten und Pauken und Orgel.



† 32. 177?. SALVE REGINA. Angeführt bei Al. Fuchs. Für 4 Singstimmen, Saitenquartett, 2 Hörner, obligate Orgel.



33. 177?. TE DEUM. Für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Orgel.



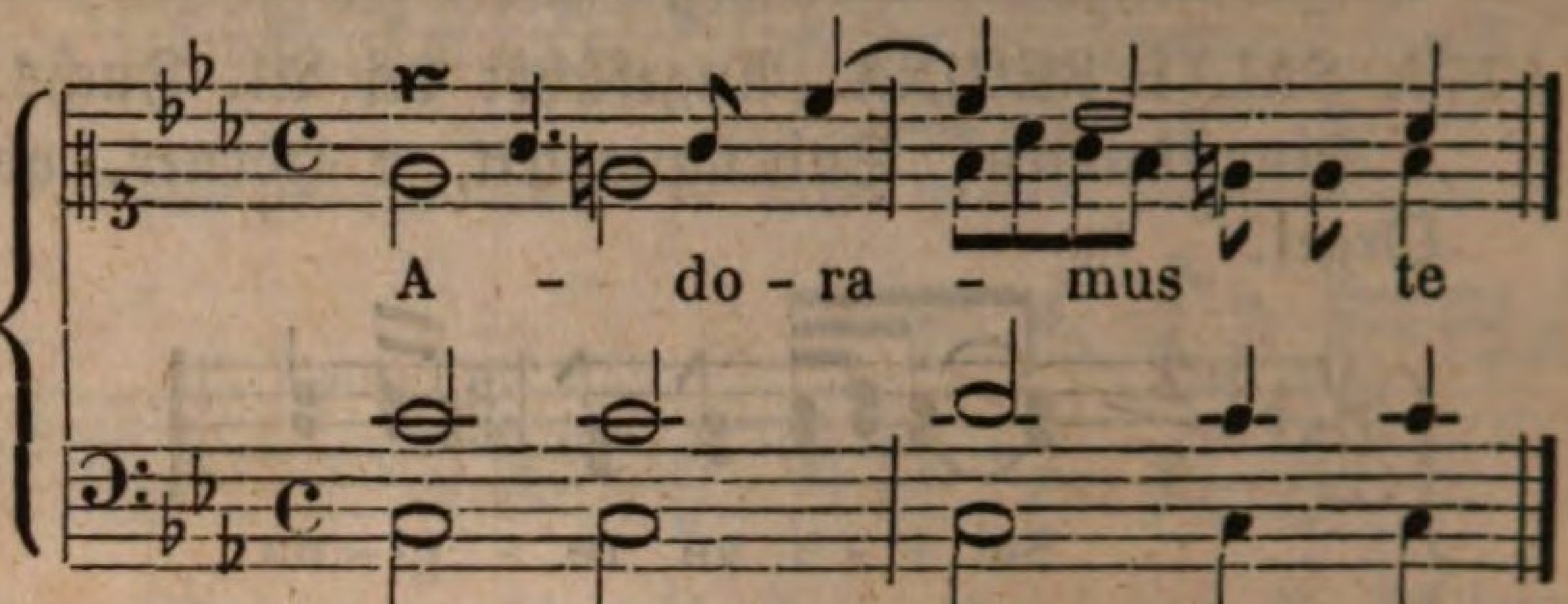
Gedruckt Leipzig, Breitkopf & Härtel 1804 (A. M. Z. VII S. 79).

† 34. 177?. IUSTUM DEDUXIT. André handschr. Verz. *P.* Für 4 Singstimmen und Orgel.



Es ist sowenig als die folgende Composition mehr im Andréschen Nachlaß vorhanden; André hat noch angemerkt, daß das Adoramus um mehrere Jahre später geschrieben zu sein scheine.

† **35.** 177?. ADORAMUS TE. André handschr. Verz. O. Für 4 Singstimmen und Orgel.

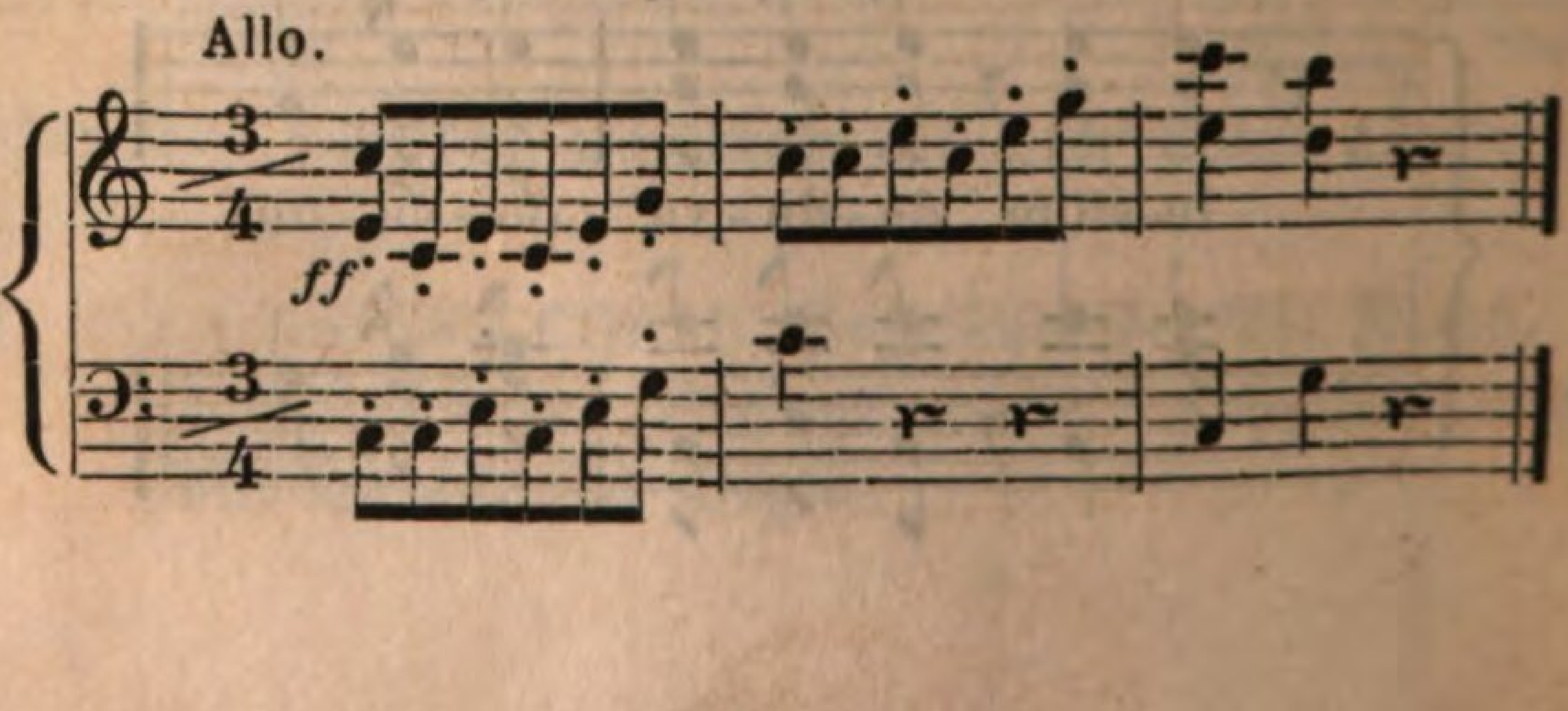


36. 177?. DE PROFUNDIS. André bemerkt im handschr. Verz. *A*, daß er das Autograph 1803 an Hrn. v. Guyancourt in Amiens abgetreten habe. Für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Orgel.



Der Klavierauszug ist gestochen in Berlin, Trautwein.

† **37.** 1768. VENI S. SPIRITUS. Offertorium, in Wien 7 Dec. 1768 zur Einweihung der Waisenhauskirche componirt (S. 130), nach der Angabe von Al. Fuchs. Für 4 Singstimmen, Saitenquartett, 2 Oboen, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.



38. 176?. BENEDICTUS. André Verz. 7. „Offertorium ò Motetto di Wolfgango Mozart.“ Für 4 Singstimmen, Saitenquartett, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.

Allo.



Der Handschrift wie der Composition nach gehört es in die früheste Zeit Mozarts.

39. 1773. EXSULTATE. André Verz. 14. „Motetto composto in Milano nel Giannaio 1773 del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart Accademico di Bologna e di Verona.“ Für Solosopran, Saitenquartett, 2 Oboen, 2 Hörner und Orgel.



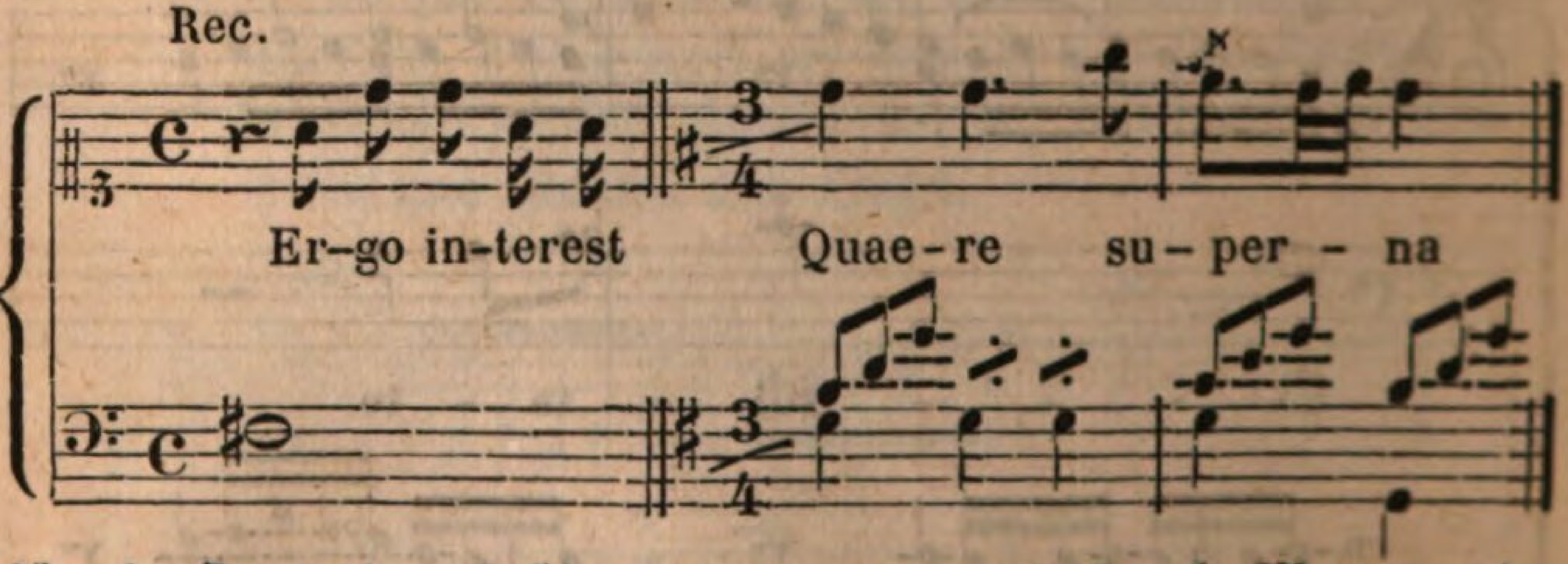


40. 177?. INTROIBO. André Verz. 64. Für Solosopran, 2 Violinen, 2 Bratschen, 2 Flöten, 2 Hörner und Orgel.



Ich bin nicht sicher, ob eine andere Sopranarie mit vorauf- gehendem Recitativ

40ᵃ. 177?. QUAERE SUPERNA. André Verz. 77. Für Solosopran und Saitenquartett



für ein Oratorium bestimmt war, oder ob sie als Motetto dienen sollte.

42. 177?. INTER NATOS MULIERUM. Salzburg im Dom. Offertorium in festo S. Ioannis Baptistae. Für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Orgel.



Herausgegeben von Dr. C. Schafhäutl, München bei Aibl 1851; schon vorher in der Cantate III S. 15 mit einem langen Vorspiel gedruckt.

† **43.** 177?. SCANDE CAELI. Bei Al. Fuchs. Offertorium ad fest. S. Bernardi für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.



44. 1775. MISERICORDIAS DOMINI. Offertorium. Für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner und Orgel.



Gedruckt Leipzig, Peters 1811.

Es ist allerdings nur meine Vermuthung (S. 520) daß dieses Misericordias dasselbe Motetto sei, welches Mozart als Probestück im contrapunktischen Stil 1775 in München componirte, und das in einem Brief (20. Nov. 1777) erwähnte „Offertorium in Contrapunkt in D minor." Zwar berichtet Nissen S. 434 ausdrücklich, es sei in München 1781 componirt. Allein dagegen spricht außer Anderem schon die Instrumentation, welche mit der der Finta giardiniera übereinstimmt und ich halte dies für eine Verwechslung mit dem Offertorium Quis te comprehendat, welches im Stil wie in der Instrumentation dem Idomeneo entspricht. Rochlitz erzählt (A. M. Z. X S. 43), Mozart habe dies Stück auch in späteren Jahren werth gehalten und bedauert daß er keine Abschrift behalten habe.

45. 177?. ALMA REDEMPTORIS. Salzburg im Dom. Für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Orgel.



Leop. Mozart schreibt (29. Nov. 1777), er habe in der Choralistenprobe des Wolfgangs Alma Redemptoris ex F vorgelegt. — Dieses Stück ist benutzt in der Cantate IV S. 12.

46. 1777. SANCTA MARIA. Autograph in der kön. Bibliothek in Berlin. „Di Wolfgango Amadeo Mozart Salisburgo li 9 di Sett. 1777." Für 4 Singstimmen, Saitenquartett und Orgel.



Herausgegeben Offenbach, André.

47. 177?. TANTUM ERGO. Bei Al. Fuchs. „Per 4 voci e stromenti.“

Andante.



† **48.** 177?. TANTUM ERGO. Bei Al. Fuchs. „Per 4 voci e stromenti.“

Allo.



† **49.** 177?. VENITE POPULI. Bei Al. Fuchs. Motetto. Für 8 Singstimmen, 2 Violinen und Orgel.

Allo.



50. 1781. QUIS TE COMPREHENDAT. Für 4 Singstimmen, obligate Violine, Saitenquartett, 2 Clarinetten, 2 Fagotts, 2 Hörner und Orgel.

Adagio.



Gedruckt Coblenz, Falkenberg.

Es ist im Vorhergehenden schon mehrfach auf die sieben Cantaten Mozarts hingewiesen worden, welche in Leipzig bei Breitkopf und Härtel und sonst erschienen, und vielleicht nächst seinen Opern am meisten verbreitet worden sind, so daß auf ihnen zum großen Theil das Urtheil über Mozart als Kirchencomponist beruht. Nun ist aber von diesen Cantaten nur eine einzige (II) so von Mozart geschrieben, die übrigen sind alle nach seinem Tode aus einzelnen Theilen verschiedener Kirchenmusiken, die oft der Zeit, der eigentlichen Bestimmung und dem Stil nach weit von einander liegen, nicht ohne willkührliche Aenderungen und Zuthaten zusammengesetzt und werden nur durch den neu untergelegten Text zusammengehalten, der meistens auch außerordentlich trivial und matt, nicht selten ungeschickt ist und den ursprünglichen Textesworten widerspricht[6]. Dies doppelte Unrecht gegen den Componisten ist nur erklärlich bei der Richtung jener Zeit, welche darauf ausging sich die Musik zu bequemem Genuß hand- und mundgerecht zu machen, aber wenig Sinn für das Kunstwerk als Ganzes, also auch wenig Achtung vor dem Recht des Künstlers auf die Integrität seiner Werke, am wenigsten historisches Verständniß besaß[7]. Nachdem vorher schon angegeben ist, wo etwas für eine

---

6) Als Beispiel diene die Parodie des Goetheschen Liedes

Der du Leid und Sehnsucht stillest
und das Herz mit Trost erfüllest,
das sich reuvoll seiner Schuld bewußt,
ach, ich bin des Wogens müde,
banger Schmerzen, unruhvoller Lust;
Geist vom Himmel, Gottes Friede,
komm und wohn' in meiner Brust!

welche in Cantate III statt des ursprünglichen Alma redemptoris untergelegt ist. Sehr gut spricht Thibaut gegen diese verwässerten Uebersetzungen (über Reinheit der Tonkunst S. 102 ff).

7) Rochlitz sagt nicht ganz richtig (A. M. Z. XXX S. 85) mit Bezug auf den Psalm Beatus vir (25): „Mozart wurde von Kirchen und Klöstern besonders auf seinen Reisen, nicht selten um Gradualien und Offertorien, als etwas Neues in ältere Messen einzulegen, ersucht und schrieb deren nicht wenige. Fast alle die trefflichen Chöre, die nach seinem Tode unter den Hymnen bekannt worden und nun überall verbreitet sind, sind so entstanden, und offenbar dieser große Chor gleichfalls (vgl. X S. 43)." So wie dies von jenem Psalm nicht richtig ist, so wenig paßt es auf die Hymnen, und auch mit den Cantaten, die er wohl gemeint hat, verhält es sich doch anders. Die große Mehrzahl seiner Kirchencompositionen schrieb Mozart für die Domkirche in Salzburg. Daß er auch für Klöster

Cantate entlehnt ist, gebe ich hier noch die Uebersicht der Cantaten und ihrer Bestandtheile.

Cantate I besteht aus dem Kyrie (S. 1), Panis omnipotentiae (S. 10) Viaticum (S. 15) und Pignus futurae gloriae (S. 16) der Litanei 21.

Cantate II ist die Litanei 20.

Cantate III ist zusammengesetzt aus dem Sanctus der Messe 13 (S. 3); dem Gloria derselben Messe (S. 9), dem Offertorium 41 (S. 15) und dem Credo der Messe 13 (S. 25).

Cantate IV besteht aus Kyrie und Gloria der Messe 9 (S. 3); Motetto 44 (S. 12); Gratias (S. 19); und Domine (S. 21) der Messe in C moll, welche im Davide penitente als Chor 4 Sii pur sempre und Duett 5 Sorgi o Signore gebraucht sind; Magnificat der Vesper 27 (S. 26).

Cantate V ist gebildet aus dem Kyrie (S. 1), Et incarnatus bis zum Schluß des Credo (S. 6), Benedictus (S. 12), Agnus Dei (S. 20), Gloria (S. 25) der Messe 12.

Cantate VI enthält Dixit der Vesper 27 (S. 1); Laudate Dominum (S. 13) und Magnificat (S. 20) der Vesper 25.

Cantate VII ist zusammengesetzt aus Kyrie (S. 1) und Benedictus (S. 5) der Messe 13; Arie aus Davide penitente 3 Lungi le cure ingrate (S. 14); Agnus Dei (S. 26) und Dona (S. 29) der Messe 13; Dixit der Vesper 25 (S. 33).

Die als Hymnen bekannten Compositionen Mozarts sind in dem obigen Verzeichniß nicht mit aufgeführt, weil sie nicht als solche ursprünglich geschrieben sind; sie werden an ihrem Ort erwähnt werden.

---

und Kirchen einzelne Sachen schrieb ist unzweifelhaft — wir lernten S. 518 f. ein interessantes Beispiel kennen —; allein die Vorstellung, welcher man nicht selten begegnet, als habe Mozart für gute Bewirthung gern und häufig den Gelegenheitscomponisten gemacht, ist durch nichts begründet — in seinen Briefen ist nie davon die Rede. Aber sie paßte zu anderen falschen Vorstellungen über Mozart und war eine bequeme Ausrede bei unbekannten und apokryphen Compositionen.

IX.

In der Voraussetzung, daß nicht allen Lesern die Textesworte der verschiedenen Kirchenmusiken, auf welche ich mich in meiner Auseinandersetzung beziehen muß, gegenwärtig und zur Hand sind, halte ich es zweckmäßig die wichtigsten derselben, wo es nöthig schien mit kurzen Erläuterungen, abdrucken zu lassen.

I. Messen.

1. *Missa sollemnis*[1].

Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison[2]!

Gloria in excelsis Deo Et in terra pax hominibus bonae voluntatis[3]! Laudamus te, Benedicimus te, Adoramus te, Glorificamus te, Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, rex coelestis, Deus, pater omnipotens, Domine fili unigenite Jesu Christe! Domine Deus, agnus Dei, filius patris, Qui tollis peccata mundi, miserere nobis! Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram! Qui sedes ad

---

1) Das feierliche Hochamt ist mit Musik begleitet, deren die Lesemesse entbehrt. Der Figuralgesang des Chors tritt aber nur an gewissen Stellen der feierlichen Handlung ein; die übrigen Gebete spricht oder singt der Priester am Altar, während der Function. In die sogenannte musikalische Messe sind nur diejenigen Abschnitte aufgenommen, welche zu allen Zeiten denselben Text haben.

2) Dem Kyrie geht der Introitus voran, während der Priester die Kirche betritt und die Gebete an den Stufen des Altars spricht; der Text desselben ist wechselnd nach den verschiedenen Festzeiten. Darauf folgt das Kyrie und sobald es beendigt ist, stimmt der Priester das Gloria an.

3) Evang. Luc. 2, 14.

dexteram patris, miserere nobis! Quoniam tu solus sanctus, Tu solus altissimus Jesu Christe, Cum sancto spiritu in gloria Dei patris. Amen[4].

Credo in unum Deum, patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium;

Et in unum dominum Jesum Christum, filium Dei unigenitum Et ex patre natum ante omnia saecula, Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, Genitum non factum, consubstantialem patri per quem omnia facta sunt, Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis Et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria virgine Et homo factus est, Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est, Et resurrexit tertia die secundum scripturas Et ascendit in coelum, sedet ad dexteram patris Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos; cuius regni non erit finis;

Et in spiritum sanctum dominum et vivificantem, qui ex patre filioque procedit, Qui cum patre et filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per prophetas;

Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum Et exspecto resurrectionem mortuorum Et vitam venturi saeculi. Amen[5].

Sanctus dominus deus Sabaoth! Pleni sunt coeli et terra gloria tua! Osanna in excelsis[6]!

---

4) Nach dem Gloria werden vom Priester die Gebete (Orationes) und die Epistola gelesen, auf welche das vom Chor gesungene Graduale folgt, ein kurzer Satz, dessen Text je nach der Festzeit bestimmt wird; nach diesem wird das Evangelium gelesen und dann folgt das Credo, (das Nicenische Glaubensbekenntniß), welches der Priester intonirt.

5) Nach dem Credo folgt das Offertorium, ebenfalls ein meistens nicht sehr ausgeführtes Musikstück auf einen Text, welcher dem Fest gemäß ausgewählt wird. Während dem wird unter den entsprechenden Gebeten vom Priester die Hostie geopfert, Wein und Wasser gemischt, der Kelch geopfert, die Opfergaben, der Altar und der Priester geräuchert, und die Handwaschung vorgenommen. Hierauf erfolgt das Lesen der Praefatio, welche das Sanctus einleitet.

6) Nach dem Sanctus erfolgt unter den entsprechenden Gebeten die Wandlung und Aufhebung des Sacraments unter stillem Gebet. Dann pflegt das Benedictus einzutreten, während der Priester Gebete für sich spricht, bis zum Pater noster, das er laut singt. Nach der Zertheilung der Hostie folgt das Agnus dei.

Benedictus qui venit in nomine domini! Osanna in excelsis[7]!

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis! Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, Dona nobis pacem[8]!

2. *Missa pro defunctis*[9].

Requiem aeternam dona eis Domine! Et lux perpetua luceat eis! Te decet hymnus, Deus, in Sion Et tibi reddetur votum in Ierusalem. Exaudi orationem meam, Ad te omnis caro veniet[10]. Requiem aeternam dona eis Domine! Et lux perpetua luceat eis[11]!

Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison[12]!

Dies irae, dies illa
Solvet saeclum in favilla
teste David cum Sybilla.
Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus!
Tuba mirum spargens sonum
per sepulchra regionum,
coget omnes ante thronum.
Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura
iudicanti responsura.
Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus iudicetur.
Iudex ergo cum sedebit,
quicquid latet apparebit,
nil inultum remanebit.
Quid sum miser tum dicturus,
quem patronum rogaturus,
cum vix iustus sit securus?
Rex tremendae maiestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me, fons pietatis!
Recordare, Iesu pie,
quod sum causa tuae viae,
ne me perdas illa die!
Quaerens me sedisti lassus,
redemisti crucem passus;
tantus labor non sit cassus!
Iuste iudex ultionis,
donum fac remissionis
ante diem rationis!
Ingemisco tamquam reus,
culpa rubet vultus meus,
supplicanti parce Deus!
Qui Mariam absolvisti
et latronem exaudisti,

---

7) Evang. Matth. 21, 9. Marc. 11, 9 f. Luc. 19, 38.

8) Hierauf folgt die Communion, deren Text wiederum wechselnd ist, und nach verschiedenen Gebeten das Ite missa est.

9) Die Todtenmesse zeigt in den Ceremonien und Gebeten verschiedene Modificationen vom Hochamt.

10) Psalm 64 [65], 1. 2.

11) Bis hieher geht der Introitus, der beim Requiem stets derselbe ist.

12) In der Todtenmesse ist kein Gloria, sondern es folgt nach dem Kyrie sogleich das Lesen des Gebets und der Epistel. Dem Graduale und Tractus schließt sich dann die berühmte Sequenz Dies irae von Thomas von Celano (um 1250) an. Die Uebersetzung von Schlegel findet sich in seinen Werken III S. 191 ff.

mihi quoque spem dedisti.
Preces meae non sunt dignae,
sed tu, bonus, fac benigne,
ne perenni cremer igne.
Inter oves locum praesta,
et ab hoedis me sequestra,
statuens in parte dextra!
Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis!
Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis;
gere curam mei finis!
Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla
iudicandus homo reus!
Huic ergo parce, Deus!
pie Jesu Domine,
dona eis requiem. Amen[13].

Domine Jesu Christe, rex gloriae! libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu! Libera eas de ore leonis! ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum; Sed signifer Sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam, quam olim Abrahae promisisti et semini eius. Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus; tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus. Quam olim Abrahae promisisti et semini eius[14].

Sanctus Dominus Deus Sabaoth! Pleni sunt coeli et terra gloria tua! Osanna in excelsis!

Benedictus qui venit in nomine Domini! Osanna in excelsis!

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem! Lux aeterna luceat eis, Domine, cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es!

II. Vesperae sollemnes de confessore[15].

1. Psalm 109 [110].

1 Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis, donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum.

---

13) Hierauf erfolgt die Lesung des Evangeliums und, da in der Todtenmesse das Credo nicht vorkommt, sogleich das Offertorium Domine Jesu Christe u. s. w., das hier nicht geändert wird.

14) Nach dem Offertorium nimmt die Messe ihren regelmäßigen Verlauf, in welcher das Sanctus, Benedictus und Agnus Dei ihre Stelle einnehmen. Während der Communion wird Lux aeterna gesungen.

15) Die Vesper (das Abendgebet) wurde ursprünglich um Sonnen=

2 Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion, dominare in medio inimicorum tuorum.
3 Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus Sanctorum, ex utero ante luciferum genui te.
4 Iuravit Dominus et non poenitebit eum: Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.
5 Dominus a dextris tuis confregit in die irae suae reges.
6 Iudicabit in nationibus, implebit ruinas, conquassabit capita in terra multorum.
7 De torrente in via bibet, propterea exaltabit caput.
Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

2. Psalm 110 [111].

1 Confitebor tibi Domine in toto corde meo in consilio iustorum et congregatione.
2 Magna opera Domini, exquisita in omnes voluntates eius.
3 Confessio et magnificentia opus eius, et iustitia eius manet in saeculum saeculi.
4 Memoriam fecit mirabilium suorum misericors et miserator Dominus, escam dedit timentibus se.
5 Memor erit in saeculum testamenti sui.
6 Virtutem operum suorum annuntiabit populo suo.
7 Ut det illis hereditatem gentium; opera manuum eius veritas et iudicium.
8 Fidelia omnia mandata eius, confirmata in saeculum saeculi, facta in veritate et aequitate.
9 Redemptionem misit populo suo, mandavit in aeternum testamentum suum. Sanctum et terribile nomen eius.
10 Initium sapientiae timor Domini, intellectus bonus omnibus facientibus eum, laudatio eius manet in saeculum saeculi.
Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

---

untergang abgehalten, schon seit früher Zeit aber am Nachmittag. Nach den Gebeten Pater noster, Ave Maria, Deus in adiutorium folgen fünf Psalmen, deren Wahl durch den Charakter der Feier bestimmt ist. Der Zusatz de confessore zeigt an daß diese Vesper für die Feier eines Heiligen bestimmt ist, der als Bekenner (confessor) verehrt wird. Jeder Psalm wird mit der Doxologie beschlossen. Nach jedem Psalm folgt die Antiphonie.

3. Psalm 111 [112].

1 Beatus vir, qui timet Dominum, in mandatis eius volet nimis.
2 Potens in terris erit semen eius, generatio rectorum benedicetur.
3 Gloria et divitiae in domo eius, et iustitia eius manet in saeculum saeculi.
4 Exortum est in tenebris lumen rectis, misericors et miserator et iustus.
5 Iucundus homo qui miseretur et commodat, disponet sermones suos in iudicio.
6 Quia in aeternum non commovebitur.
7 In memoria aeterna erit iustus, ab auditione mala non timebit. Paratum cor eius sperare in Domino.
8 Confirmatum est cor eius, non commovebitur donec despiciat inimicos suos.
9 Dispersit dedit pauperibus, iustitia eius manet in saeculum saeculi, cornu eius exaltabitur in gloria.
10 Peccator videbit et irascetur, dentibus suis fremet et tabescet, desiderium peccatorum peribit.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

4. Psalm 112 [113].

1 Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini.
2 Sit nomen Domini benedictum ex hoc nunc et usque in saeculum.
3 A solis ortu usque ad occasum laudabile nomen Domini.
4 Excelsus super omnes gentes Dominus et super caelos gloria eius.
5 Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat,
6 Et humilia respicit in coelo et in terra?
7 Suscitans a terra inopem et de stercore erigens pauperem,
8 Ut collocet eum cum principibus, cum principibus populi sui,
9 Qui habitare facit sterilem in domo, matrem filiorum laetantem?

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

5. Psalm 116 [117].

1 Laudate Dominum omnes gentes, laudate eum omnes populi.
2 Quoniam confirmata est super nos misericordia eius, et veritas Domini manet in aeternum.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

6. Evang. Luc. 1, 46—55[16].

46 Magnificat anima mea Dominum.
47 Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
48 Quia respexit humilitatem ancillae suae; ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
49 Quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius.
50 Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.
51 Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.
52 Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.
53 Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.
54 Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae,
55 Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen[17].

III. Litaneien[18].

1. *Litaniae Lauretanae de Beata Virgine*[19].

Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison! Christe audi nos! Christe exaudi nos! Pater de coelis Deus miserere nobis!

---

16) Nach Beendigung der Psalmen wird ein Capitel mit den dazu gehörigen Versen gesprochen, hierauf folgt ein Hymnus und, durch eine Antiphonie eingeleitet, das Magnificat.

17) Zum Schluß werden mehrere Orationen gebetet.

18) Litaneien sind abwechselnde Bittgebete, bei welchen einer vorbetet, und die anderen mit der Bittformel (ora pro nobis, miserere nobis) antworten; sie werden nur beim Nachmittagsgottesdienst angewendet.

19) Die lauretanische Litanei wird an Marienfesten gesungen, sie hat ihren Namen von der Marienkapelle zu Loretto, weil die dort angebrachten

Fili redemptor mundi Deus miserere nobis! Spiritus sancte Deus, miserere nobis! Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis!

Sancta Maria ora pro nobis! Sancta Dei genitrix, Sancta Virgo Virginum, Mater Christi, Mater divinae gratiae, Mater purissima, Mater castissima, Mater inviolata, Mater intemerata, Mater amabilis, Mater admirabilis, Mater Creatoris, Mater Salvatoris, Virgo prudentissima, Virgo veneranda, Virgo praedicanda, Virgo potens, Virgo clemens, Virgo fidelis, Speculum iustitiae, Sedes sapientiae, Causa nostrae laetitiae, Vas spirituale, Vas honorabile, Vas insigne devotionis, Rosa mystica, Turris Davidica, Turris eburnea, Domus aurea, Foederis arca, Janua coeli, Stella matutina, Refugium peccatorum, Consolatrix afflictorum, Auxilium christianorum, Regina Angelorum, Regina Patriarcharum, Regina Prophetarum, Regina Apostolorum, Regina Martyrum, Regina Confessorum, Regina Virginum, Regina Sanctorum omnium — ora pro nobis[20]!

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis Domine!
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos Domine!
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis!

2. *Litaniae de venerabili altaris sacramento*[21].

Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison! Christe audi nos! Christe exaudi nos! Pater de coelis Deus miserere nobis! Fili redemptor mundi Deus miserere nobis! Spiritus sancte Deus miserere nobis! Sancta Trinitas unus Deus miserere nobis!

Panis vivus, qui de coelo descendisti, Deus absconditus et salvator, frumentum electorum, vinum germinans virgines, panis pinguis, deliciae regum, iuge sacrificium, oblatio munda, agnus absque macula, mensa purissima, angelorum esca, manna absconditum, memoria mirabilium Dei patris supersubstantialis, verbum caro factum habitans in nobis, hostia sancta, calix benedictionis, mysterium fidei, praecelsum et venerabile

---

allegorischen Inschriften und Gemälde in den Worten der Litanei ausgedrückt sind.

20) Ora pro nobis oder miserere nobis wird nach jeder einzelnen Anrufung wiederholt; bei der musikalischen Ausführung wird es damit nicht strict gehalten.

21) Diese Litanei wird bei der Ausstellung des Sacraments gesungen.

sacramentum, sacrificium omnium sanctissimum, vere propitiatorium pro vivis et defunctis, coeleste antidotum quo a peccatis praeservamur, stupendum supra omnia miracula, sacratissima dominicae passionis commemoratio, donum transscendens omnem plenitudinem, memoriale praecipuum divini amoris, divinae affluentia largitatis, sacrosanctum et augustissimum mysterium, pharmacum immortalitatis, tremendum ac vivificum sacramentum, panis omnipotentia verbi caro factus, incruentum sacrificium, cibus et conviva, dulcissimum convivium, cui assistunt angeli ministrantes, sacramentum pietatis, vinculum caritatis, offerens et oblatio, spiritualis dulcedo in proprio fonte degustata, refectio animarum sanctarum, viaticum in domino morientium, pignus futurae gloriae — miserere nobis!

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis Domine!
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos Domine!
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis!

IV. Hymnen, Motetten u. ähnl.

1[22].

Regina Coeli laetare, Alleluja!
quia quem meruisti portare, Alleluja!
surrexit sicut dixit, Alleluja!
Ora pro nobis Deum! Alleluja!

2.

Alma redemptoris mater, quae pervia coeli
porta manes et stella maris, succurre cadenti
surgere qui curat populo, tu quae genuisti
natura mirante tuum sanctum genitorem,
virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore
sumens illud Ave, peccatorum miserere.

3[23].

Sancta Maria, Mater Dei, ego omnia tibi debeo, sed ab hac hora singulariter me tuis servitiis devoveo, te patronam, te

22) Nach dem Completorium, dem Gottesdienst der siebenten und letzten priesterlichen Tageszeit, wird von Ostern bis zum Sonntag Trinitatis als Antiphon das Regina coeli und vom ersten Adventssonntag bis zum Fest der Reinigung Mariä das Alma redemptoris mater gesungen.

23) Das Wahlgebet der Marianischen Brüderschaft. Wolfgang erkundigt sich von Bologna aus (3. Sept. 1770 Beil. V, 25), in welchen

sospitatricem eligo. Tuus honor et cultus aeternum mihi cordi fuerit, quem ego nunquam deseram neque ab aliis mihi subditis verbo factoque violari patiar. Sancta Maria, tu pia me pedibus tuis advolutum recipe, in vita protege, in mortis discrimine defende. Amen.

4 [24].

Ave verum corpus natum
de Maria virgine,
vere passum immolatum
in cruce pro homine,
cuius latus perforatum
unda fluxit et sanguine,
esto nobis praegustatum
in mortis examine!

5 [25].

Introibo domum tuam, Domine, in holocaustis, reddam tibi vota, quae distinxerunt labia mea [26].

6 [27].

Benedictus sit Deus pater, unigenitusque Dei filius, sanctus quoque spiritus, quia fecit nobiscum misericordiam suam.

7.

Jubilate Deo omnis terra, psalmum dicite nomini eius, date gloriam laudi eius [28].

8 [29].

Inter natos mulierum non surrexit maior Ioanne Baptista [30], qui viam domino praeparavit in Eremo. Ecce agnus Dei qui tollit peccata mundi [31].

9.

Quis te comprehendat, altissime, qui eras, qui es et qui eris! Me quam felicem, qui te meum esse patrem corde cre–

Brüderschaften er sei; vielleicht gab seine Theilnahme an dieser Brüderschaft Veranlassung zu der Composition.

24) Diese Verse werden als Segen beim Frohnleichnamsfest gesungen.
25) 5—9 sind als Offertorium componirt.
26) Psalm 65 [66], 13 f.
27) Offertorium der Missa de Trinitate.
28) Psalm 65 [66], 1.
29) Offertorium zum Feste Johannis des Täufers.
20) Evang. Matth. 11, 11.
31) Evang. Johann. 1, 29.

dere et te appellare possum! Cherubim, Seraphim, omnes chori angelorum hymnum laeti cantate patri optimo! hymnum nostrum vestro coniungimus.

10.

Exultate, iubilate,
o vos animae beatae
dulcia cantica canendo!
cantui vestro respondendo
psallant aethera cum me!

Rec. Fulget amica dies, iam fugere et nubila et procellae; exortus est iustis inexspectata quies. Undique obscura regnabat nox, surgite tandem laeti, qui timuistis adhuc, et iucundi Aurorae fortunatae frondes dextera plena et lilia date.

Tu virginum corona,
tu nobis pacem dona,
tu consolare affectus,
unde suspirat cor.
Alleluja!

11 [32].

Rec. Ergo interest, an quis male vivat an bene? fidelis anima, cogita vias tuas, facileque quis tibi sit videbis exitum. Est aliquid, iram promeruisse an gratiam!

Aria. Quaere superna,
fuge terrena,
non cura reliqua,
nil enim sunt.
Hoc dabit gaudia,
mortis solatia
in coelis praemia
quae sunt aeterna.

---

32) Scheint einem Oratorium angehörig, s. Beil. VIII, 40ᵃ.

X.

Ich gebe hier eine Zusammenstellung der mir bekannten mehrstimmigen Instrumentalcompositionen Mozarts bis zum Jahr 1777, soweit es möglich war, chronologisch geordnet; wobei ich der Kürze wegen nur da ein Thema angebe, wo dasselbe noch nicht bekannt gemacht ist.

Außer dem Nachlaß bei André und dessen handschriftlichem Verzeichniß standen mir 20 in Stimmen abgeschriebene Symphonien zu Gebot, welche bei Breitkopf und Härtel aus dem alten Lager aufbewahrt waren. Freilich ist es mißlich ohne weitere Gewähr für die Echtheit jeder einzelnen einstehen zu wollen, allein da von jenen 20 Symphonien sich 10 bei André finden, eine die Symphonie zu Lucio Silla ist, eine andere mit der Symphonie zum Sogno di Scipione übereinstimmt (20), so scheinen auch die übrigen 8 hinreichend gesichert. Da ferner von jenen 10 Symphonien keine über das Jahr 1772 hinabgeht, und Lucio Silla im Carneval 1773 aufgeführt wurde, so werden die anderen Symphonien schwerlich später anzusetzen sein. Damit stimmt es denn auch daß Leop. Mozart am 7 Februar 1772 an Breitkopf schrieb: „Wollten Sie etwas von meinem Sohn zum Druck befördern, so wäre bis dahin [daß er wieder nach Italien geht] die beste Zeit: Sie dörffen nur benennen, was Ihnen am anständigsten wäre. Es mögen Claviersachen oder Trio mit 2 Violinen und einem Violoncello, oder Quartetten, das ist mit 2 Violinen, einer Viola und Violoncello; oder Sinfonien mit 2 Violinen, Viola, 2 Corni, 2 Hautbois oder Zwerchflauten und Basso seyn. Kurz, es mag seyn von einer Gattung Composition, als es immer Ihnen vorträglich scheint, alles wird er machen, wenn Sie es nur bald melden.“ Gedruckt wurde freilich von Wolfgang damals nichts, allein wahrscheinlich nach damaliger Sitte Ab-

schriften zum Vertrieb übernommen; der Verkehr Leop. Mozarts mit der Breitkopfschen Handlung wurde aber erst später wieder lebhafter.

Ferner lagen mir durch die gütige Mittheilung des Herrn A. Cranz in Hamburg die in seinem Besitz befindlichen von Mozarts eigener Hand geschriebenen Partituren einer Anzahl von Symphonien und Serenaten vor, welche bereits von Rochlitz genauer beschrieben sind (A. M. Z. XXXIII S. 733 ff.), und von denen erst ein Theil gedruckt ist. Es sind drei jener wohlbekannten kleinen, blaugrau gebundenen Bücher (S. 417), von welchen das eine 9 Symphonien (27—35) — mit einem thematischen, genauen Gesamttitel von des Vaters Hand —, das zweite ein Concertone (95) und drei Serenaten (41. 42. 43), das dritte eine Serenata (40) enthält. Leider sind die wie gewöhnlich über jedem Stück angemerkten Jahreszahlen ausgestrichen und unlesbar geworden; ein handschriftliches Verzeichniß, das aus guter Quelle herrühren muß, theilte indessen die Zeitangabe mit, nach welcher diese Compositionen in die Jahre 1772 bis 1775 gehören. In dem Nachlaß bei André finden sich aus den Jahren 1773 bis 1777 gar keine Symphonien und diese Lücke wird durch jene Sammlung, wenn auch vielleicht nicht ganz vollständig, ausgefüllt; in jene Jahre fällt ferner der Gebrauch der kleinen Bücher, und einzelne sonst erhaltene Notizen geben eine Bestätigung ab, so daß jene Angaben überhaupt unser Vertrauen verdienen. Ich habe die daher entnommenen Zeitbestimmungen in Klammern gesetzt.

BH bezeichnet die bei Breitkopf & Härtel gedruckten Partituren, denen ihre Nummer beigegeben ist; BH hs. die in geschriebenen Stimmen vorhandenen nebst der Nummer des alten Catalogs.

Bei der Angabe der Instrumente ist, wo vom Orchester die Rede ist, das Saitenquartett immer vorausgesetzt und deshalb nicht angegeben; Fl. — Flöten; Ob. — Oboen; Clar. — Clarinetten; Fag. — Fagott; Co. — Hörner; Cl. — Trompeten; T. — Pauken.

1. Symphonien.

1. 1764. André Verz. 102. »Sinfonia di Sig. Wolfgang Mozart à London.« *Es dur*. (2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

2. 1764 oder 1765. André Verz. 107. *Es dur.* (2 Clar. 2 Co. Fag.) Drei Sätze.

Papier und Handschrift zeigen, daß sie um dieselbe Zeit wie 1 geschrieben ist.

3. 1765. André Verz. 103. »di Wolfg. Mozart à la Haye nel mese Decembre 1765.« *B dur.* (2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

Eine saubere Reinschrift.

4. 1767. André Verz. 104. BH hs. 44. »di Wolfg. Mozart à Vienne 1767.« *F dur.* (2 Ob. 2 Co.) Vier Sätze.

Zu dem Andante ist das Duett 8. aus der kurz vorher componirten Oper Hyacinthus (S. 79) verwendet.

5. 1768. André Verz. 105. »di Wolfg. Mozart, 1768, 16 Jener.« *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl. T.) Vier Sätze.

Diese Symphonie ist mit einigen Abänderungen der Finta semplice vorgesetzt (S. 110 f.); in dieser Gestalt findet sie sich BH hs. 51.

6. 1768. André Verz. 106. BH hs. 27. »di W. Mozart 1768 den 13 December à Vienne.« *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl. T.) Vier Sätze.

7. 176? André Verz. 109. BH hs. 47. *C dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl. T.) Vier Sätze.

8. 1770. BH hs. 9. Del Sgr. Wolfgango Amadeo Mozart in Roma 25 Aprile 1770. *D dur.* (2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.



Diese Symphonie erwähnt Mozart in einem Briefe an seine Schwester (Beil. V, 11). Im Breitkopfschen Catalogo delle Sinfonie etc. Suppl. X (1775) p. 3 ist sie dagegen als eine Symphonie von Leop. Mozart aufgeführt. Man sieht aus diesem Beispiele, wie schwer hier völlige Sicherheit im Einzelnen zu erreichen ist.

9. 177? André Verz. 110. *G dur.* (2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze, von denen der erste unmittelbar in den zweiten übergeht.

Am Schluß steht Finis Laus Deo.

10. 1771. André Verz. 111. »del Sgr. Cavaliere Amadeo

Wolfg. Mozart in Salisburgo nel Luglio 1771.« *G dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Fag.) Vier Sätze.

11. 1771. André Verz. 112. »del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart à Milano 2 di Novembre 1771.« *F dur.* (2 Ob. 2 Co.) Vier Sätze.

12. 1771. André Verz. 112; BH hs. 32. »del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart le 30 Dec. 1771 à Salisburgo.« *A dur.* (2 Fl. 2 Co.) Vier Sätze.

13. 1772. André Verz. 114; BH hs. 15. »del Sgr. Cavaliere Wolfgango Amadeo Mozart Salisburgo 21 Febrario 1772.« *G dur.* (2 Ob. 2 Co.) Vier Sätze.

14. 1772. André Verz. 115. »di Amadeo Wolfgango Mozart nel mese di Maggio 1772 à Salisburgo.« (2 Ob. 2 Co.) *C dur.* Vier Sätze.

15. 1772. André Verz. 116; BH hs. 28. »del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart nel mese di Maggio 1772 à Salisburgo.« *G dur.* (2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

16. 1772. André Verz. 117; BH hs. 34. »del Sgr. Amadeo Wolfg. Mozart à Salisburgo nel Maggio 1772.« *F dur.* (2 Fl. 4 Co.) Vier Sätze.

17. 1772. André Verz. 118. »del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart à Salisburgo nel Luglio 1772.« *Es dur.* (2 Ob. 4 Co.) Vier Sätze, der langsame Satz ist zweimal componirt.

18. 1772. André Verz. 119. »del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart nel Luglio 1772 à Salisburgo.« *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Vier Sätze.

19. 1772. André Verz. 120. BH hs. 58. »del Sgr. Caval. Amadeo Wolfg. Mozart in Salisburgo nel Agosto 1772.« *A dur.* (2 Fl. 2 Co.) Vier Sätze.

20. 1772. BH hs. 49. *D dur.* (2 Fl. 2 Ob. 2 Co. 2 Cl. T.) Drei zusammenhängende Sätze.



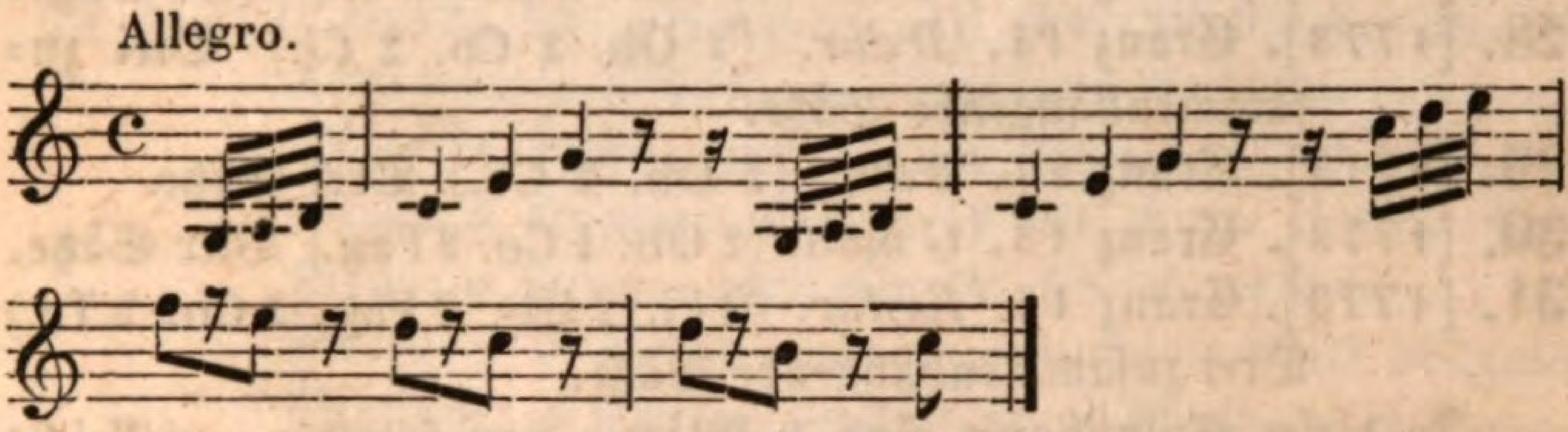
Die beiden ersten Sätze sind, was mir früher unbekannt war (S. 317), die der Ouverture zum Sogno di Scipione. Auch hier schließt das Andante in E dur, worauf unmittelbar das

Presto folgt. Da jener Schluß in der Oper durch den Anfang der Handlung motivirt ist, so darf man wohl annehmen daß der Schlußsatz später hinzugefügt ist.

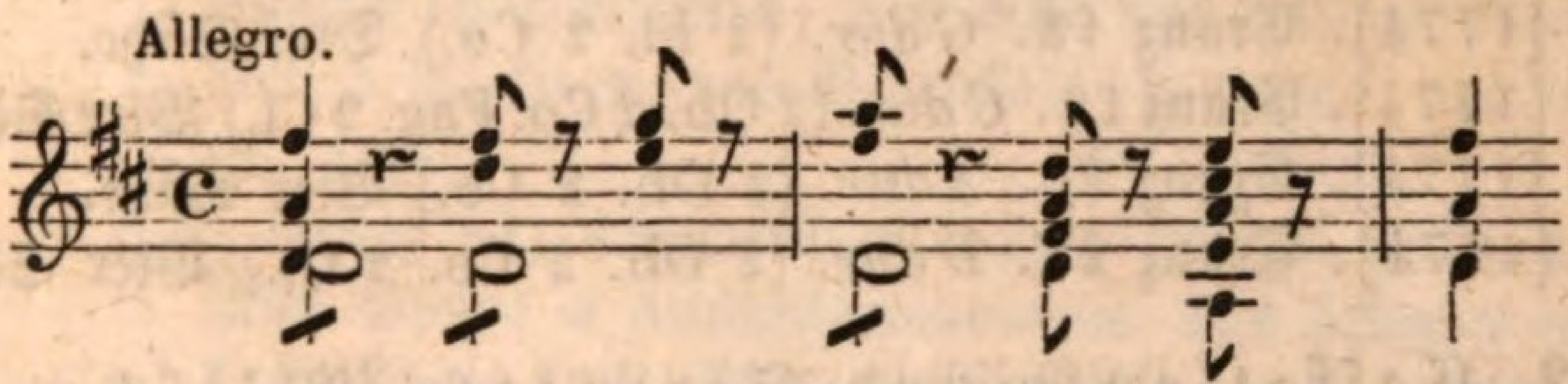
21. 177? BH hs. 5. *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Vier Sätze.



22. 177? BH hs. 29. *C dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl. T.) Vier Sätze.



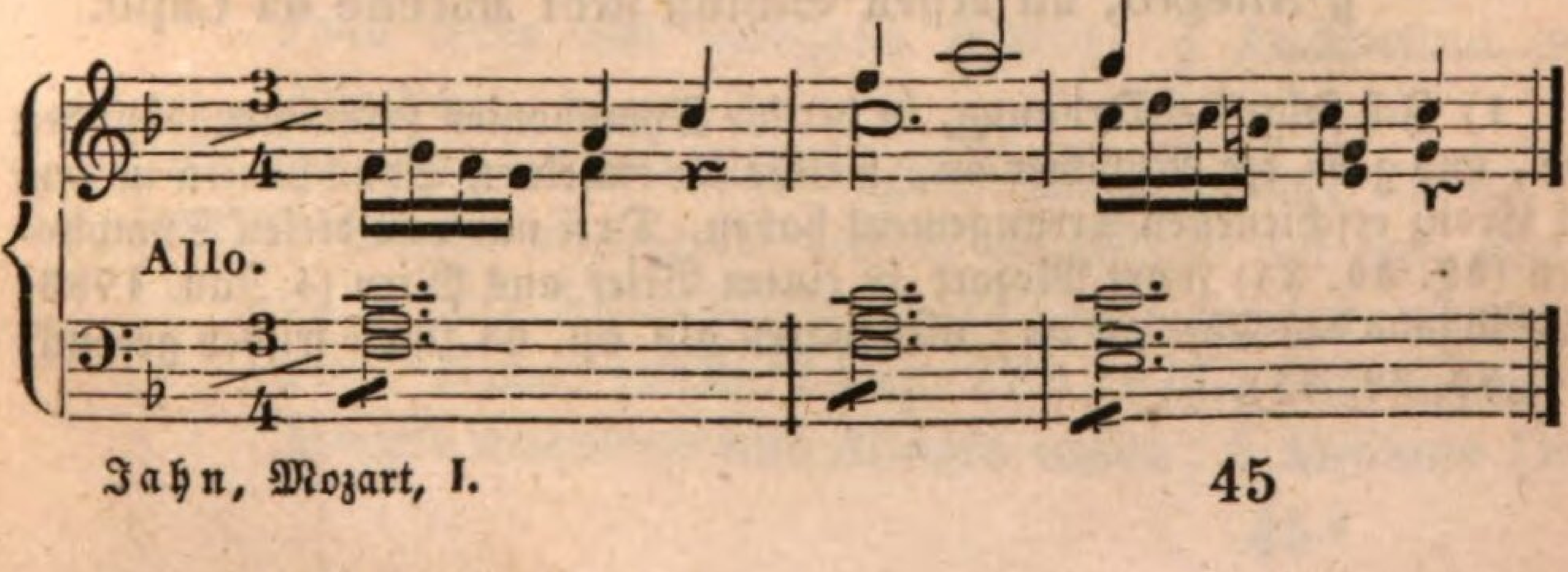
23. 177? BH hs. 46. *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl. T.) Vier Sätze.



24. 177? BH hs. 48. *D dur.* (2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.



25. 177? BH hs. 53. *F dur.* (2 Ob. 2 Co.) Vier Sätze, Menuetto vor dem Andantino.



26. 177? BH Hs. 59. *F dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Fag.) Vier Sätze.



27. [1772]. Cranz 16[1]. *C dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Drei Sätze.
28. [1773]. Cranz 14. *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Drei zusammenhängende Sätze.
29. [1773]. Cranz 17. *B dur.* (2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.
30. [1773]. Cranz 13. *G moll.* (2 Ob. 4 Co. 2 Fag.) Vier Sätze.
31. [1773]. Cranz 15. *Es dur.* (2 Fl. 2 Ob. 2 Fag. 2 Co. 2 Tr.) Drei zusammenhängende Sätze.

In dieser Symphonie sind 9 Blätter von fremder, vielleicht von Leop. Mozarts Hand geschrieben.

32. [1774]. Cranz 18. *G dur.* (2 Fl. 2 Co.) Drei Sätze.
33. [1774]. Cranz 19. *C dur.* (2 Ob. 2 Co. Fag. 2 Cl.) Vier Sätze.
34. [1774]. Cranz 20. *A dur.* (2 Ob. 2 Co.) Vier Sätze.
35. [1774]. Cranz 21. *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Vier Sätze.

2. Cassationen und Serenaten (Märsche).

36. 177? André Verz. 136. BH Hs. 40 mit dem Titel Cassatio *G dur.* (2 Ob. 2 Co.) Sechs Sätze: *a* Marsch; *b* Allegro; *c* Menuetto; *d* Adagio (mit obligater Violine) *e* Menuetto; *f* Allegro.

37. 177? BH Hs. 39 mit dem Titel Cassatio *B dur.* (2 Ob. 2 Co.) Sieben Sätze: *a* Marsch, welcher allein von Mozarts Hand sich findet André Verz. 137; *b* Allegro molto; *c* Andante; *d* Menuetto; *e* Andante; *f* Menuetto; *g* Allegro, an dessen Schluß steht Marche da Capo.

---

1) Ich folge der Ordnung, in der die Symphonien zusammengebunden sind, und gebe die Nummer an, welche die einzelnen Symphonien in dem bei Cranz erschienenen Arrangement haben. Drei nur von diesen Symphonien (29. 30. 34) führt Mozart in einem Brief aus Wien (4 Jan. 1783) mit Angabe des Themas an; vier waren als op. 64 schon früher gedruckt (27. 30. 32. 35).

38. 177? André Verz. 107. BH. hs. 41. «di Wolfgango Mozart.» *D dur.* (2 Ob. 2. Co. 2 Cl.) Acht Sätze: *a* Allegro; *b* Andante (Oboe und Horn obligat); *c* Menuetto; *d* Allegro (Oboe und Horn obligat); *e* Menuetto (das Trio für die Saiteninstrumente allein); *f* Andante (Saiteninstrumente mit 2 Flöten); *g* Menuetto (das Trio für die Saiteninstrumente allein); *h* Allegro.

39. 177? André Verz. 149. »Contredanse« (von Leop. Mozarts Hand daneben „Ständchen"). *F dur.* (1 Fl. 2 Ob. 1 Fag. 2 Co.) Vier Sätze.

40. [1773] Cranz 22. »Serenata del Sgr. Wolfgango Mozart Accademico di Bologna« (auf dem Umschlag von Leop. Mozarts Hand; drinnen von Wolfgangs Hand) »Serenata à Vienne«. *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Acht Sätze: *a* Marche (ursprünglich für sich geschrieben; mit Flöten); *b* Allegro assai; *c* Andante (mit obligater Violine); *d* Allegro (mit obligater Violine); *e* Menuetto (mit Flöten); *f* Andante (mit Flöten); *g* Menuetto (mit 2 Trios, das erste für obligate Violine, mit 2 Violinen und Bratsche); *h* Adagio und Allegro assai.

41. [1774] Cranz 23. »Serenata.« *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Acht Sätze: *a* Andante maestoso und Allegro assai; *b* Andante (mit obligater Violine); *c* Menuetto (für Saiteninstrumente, das Trio mit obligater Violine); *d* Allegro (mit obligater Violine); *e* Menuetto (mit Flöten; das Trio mit Flöte und Fagott); *f* Adagio; *g* Menuetto; *h* Prestissimo.

42. [1774] Cranz 24. Serenata. *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Sieben Sätze: *a* Allegro assai; *b* Andante (mit obligater Violine und Flöten); *c* Allegro (ebenso); *d* Menuetto (das Trio mit obligater Violine); *e* Andante (Flöte, Oboe, Fagott, 2 Hörner obligat); *f* Menuetto (das Trio mit obligater Flöte); *g* Andantino und Allegro.

Diese Serenata erbittet sich Mozart (Wien 4 Jan. 1783).

43. [1775] Cranz. »Serenata per lo sposalizio del Sgr. Spath colla Sgra. Elisabeth Haffner« (ausgestrichen, aber lesbar). *D dur.* (2 Ob. 2 Fag. 2 Co. 2 Cl.) Acht Sätze: *a* Allegro maestoso und Allegro molto; *b* Andante (mit

obligater Violine und Flöten); *c* Menuetto (ebenso, im Trio obligate Violine mit 2 Fl. 2 Co. 2 Fag.); *d* Rondeau (mit obligater Violine und Flöten): *e* Menuetto galante (das Trio nur für Saiteninstrumente); *f* Andante; *g* Menuetto (mit 2 Trios, im zweiten obligate Trompete); *h* Adagio und Allegro assai.

Von dieser Serenate sind die Sätze *a e f g h* als Symphonie 8 bei Breitkopf & Härtel gedruckt, nicht ohne willkührliche Aenderungen. So sind überall die Trompeten weggelassen und dafür Pauken zugesetzt.

Vielleicht war ursprünglich zu dieser Serenata der folgende Marsch gehörig.

44. 1775. André Verz. 140. »Marcia«. *D dur*. (2 Ob. 2 Fag. 2 Co. 2 Cl.)

45. 1775. André Verz. 141. »Marcia di Wolfg. Amadeo Mozart nel Augusto 1775«. *D dur*. (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.)

46. 1775. André Verz. 142. »Marcia di Wolfgango Amadeo Mozart à Salisburgo li 20 d'Augusto 1775.« *C dur*. (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.)

47. 1776. André Verz. 143. »Serenada Notturna di Wolfgango Amadeo Mozart nel Gianaio 1776.« *Ddur*. (2 Violini principali mit Viola 1ma und Violone; und 2 Violini; Viola 2da, Violoncello, Timpani.) Drei Sätze: *a* Marcia; *b* Menuetto; *c* Rondeau.

48. 1776. André Verz. 146. »Marcia per le nozze del Sgr. Spath colla Sgra. Elisabeth Haffner di Amadeo Wolfg. Mozart 20 Luglio 1776, prodotta 21 Luglio.« *D dur*. (2 Ob. 2 Fag. 2 Co. 2 Cl.) Daß dieser Marsch zu einer vollständigen Serenata gehörte, beweist ein Brief Mozarts an seinen Vater (Wien 27 Juli 1782), worin er ihm räth zu einer anderen Serenata den Marsch von der Hafnermusik „der sehr unbekannt ist" zu nehmen; worauf das Thema dieses Marsches angegeben ist. Indeß war diese Musik gewiß glänzender und größer, auch nach dem Marsch zu schließen, als daß wir das Divertimento 54, welches in dieselbe Zeit fällt, dafür halten dürften.

49. 177? André Verz. 152. Notturno *D dur*. (Quartett 2 Co. mit dreifachem Echo, deren jedes ebenso besetzt ist.) Drei Sätze: *a* Andante; *b* Allegretto; *c* Menuetto.

3. Divertimenti.

a. Für Saiten- und Blasinstrumente.

50. 1771. André Verz. 138. »Concerto ò sia Divertimento à 8 del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart in Milano nel mese 1771.« *Es dur.* (2 Clar. 2 Co.) Vier Sätze.

Auf einigen Beiblättern von dem feinen Papier in kleinem Format, dessen Mozart sich später in Salzburg bediente, sind mit beträchtlich späterer Schrift 2 Oboen, 2 Corni inglesi und 2 Fagotts zu dem ganzen Stück hinzugeschrieben.

51. 1772. André Verz. 139. »Divertimento di Wolfg. Amadeo Mozart Salisburgo nel mese di Giugno 1772.« *D dur.* (1 Fl. 1 Ob. 1 Fag. 4 Co.) Sieben Sätze: *a* Allegro; *b* Adagio (für die Saiteninstrumente allein); *c* Menuetto (für die Saiteninstrumente) mit Trio 1 (4 Co.), Trio 2 (Fl. Ob. Fag.), Trio 3 (Fl. Ob. Fag. 4 Co.), und Coda (Tutti); *d* Allegretto (für Saiteninstrumente, Fl. obligat und Ob.); *e* Menuetto mit Trio 1 (mit Fl.), Trio 2 (mit Ob.) und Coda: *f* Adagio (für die Blasinstrumente); *g* Allegro.

André vermuthet daß ein Marsch (Verz. 151 D dur) dazu gehöre, der für dieselben Instrumente geschrieben ist; denn das Fagott, welches hier nicht angegeben ist, dient dort nur zur Verstärkung des Basses.

52. 177? André Verz. 150. Divertimento. *D dur.* (Violine, Bratsche, Baß und Fagott, 2 Co.) Fünf Sätze: *a* Largo und Allegro; *b* Menuetto (das Trio für die Saiteninstrumente allein, sowie); *c* Adagio; *d* Menuetto; *e* Presto.

53. 1776. André Verz. 144. »Divertimento à 6. Di Amadeo Wolfgango Mozart nel Giugno 1776.« *F dur.* (Quartett und 2 Co.) Sechs Sätze: *a* Allegro; *b* Andante; *c* Menuetto; *d* Adagio (ohne Hörner); *e* Menuetto (Trio ohne Hörner); *f* Andante und Allegro assai.

Gedruckt in Manheim bei F. Heckel, Mozarts Sextetten 2, mit dem Nebentitel Cassazione, auch als Quartett arrangirt. Wahrscheinlich gehört ursprünglich dazu der Marsch

André Verz. 145. »Marcia di Amadeo Wolfg. Mozart Giugno 1776« in derselben Tonart, für dieselben Instrumente (»à 2 Violini soli« ist später von Mozart noch beigeschrieben).

54. 1776. André Verz. 147. »Divertimento à 7 stromenti. Di Amadeo Wolfgango Mozart. Luglio 1776.« *D dur.* (1 Ob. 2 Co.) Sechs Sätze: *a* Molto Allegro; *b* Menuetto (Trio für Saiteninstrumente allein); *c* Andantino; *d* Menuetto (außer dem Trio 3 Variationen des Menuetts, von denen nur die Hauptstimmen Oboe, 1 und 2 Violine aufgeschrieben sind); *e* Rondeau; *f* Marcia alla francese.

Das Ganze ist sehr flüchtig hingeworfen.

55. 177? André Verz. 149. »Divertimento à 6 Stromenti.« *B dur.* (Quartett 2 Co.) Sechs Sätze: *a* Allegro; *b* Andante mit Variationen; *c* Menuetto; *d* Adagio (ohne Hörner); *e* Menuetto (Trio ohne Hörner); *f* Andante; Molto Allegro.

Gedruckt in Manheim bei Heckel, Mozarts Sextetten 3. Name und Datum sind von dem Autograph abgerissen, nach Andrés Angabe ist es im Februar 1777 componirt. Dies wird auch dadurch bestätigt daß es in einem der kleinen Bände, in welchem die sieben Violinquartette (69. 80—86) voranstehen, mit dem Divertimento 53 zusammen den Beschluß macht.

56. 177? Divertimento. *D dur.* (Quartett 2 Co.) Sechs Sätze: *a* Allegro; *b* Andante mit Variationen; *c* Menuetto; *d* Adagio (ohne Hörner); *e* Menuetto (mit 2 Trios); *f* Rondo.

Gedruckt als Op. 61 und in Manheim bei Heckel, Mozarts Sextetten 1.

57. 177? André handschr. Verz. *L.* Divertimento. *F dur.* (Quartett 2 Co.) André besaß nur den ersten Bogen, welcher vollständig ausgeschrieben war, weshalb er annahm daß es nicht der später liegen gebliebne Anfang einer unvollendeten Composition, sondern durch einen Zufall unvollständig überliefert sei.





58. 177? Pastorale. *F dur.* (Quartett und Corno pastoricio.)
Drei Sätze: *a* Allegro; *b* Andante: *c* Presto.



Aus einer Abschrift ohne vollkommen sichere Beglaubigung bekannt.

b. Für Blasinstrumente.

59. 1773. André Verz. 169. »Divertimento di Wolfgango Amadeo Mozart il 24 di Marzo 1773«. (2 Ob. 2 Clar. 2 Corni inglesi. 2 Co. 2 Fag.) Vier Sätze: *a* Allegro; *b* Menuetto (Trio für 2 Co. ingl. 2 Fag.); *c* Andante; *d* Adagio; Allegro.

Das Trio ist zweimal componirt und das erste durchstrichen.

60. 177? André Verz. 164. (2 Ob. 2 Clar. 2 Corni inglesi. 2 Co. 2 Fag.) Vier Sätze: *a* Allegro; *b* Menuetto (Trio ohne Hörner); *c* Andante; *d* Adagio; Allegro.

Ein Trio für 2 Co. 2 Fag. ist ausgestrichen und ein zweites nachcomponirt.

61. 177? André Verz. 162. (2 Flöten, 3 Trompeten in C, 2 Trompeten in D, 4 Pauken in C. G. D. A). Zehn kleine Sätze.

62. 177? André Verz. 163. Divertimento. »Del Sgr. Cav. Amadeo Wolfgango Mozart«. (2 Flöten, 3 Trompeten in C, 2 Trompeten in D, 4 Pauken in C. G. D. A). Sechs kleine Sätze.

63. 1775. André Verz. 157. »Divertimento I à 6. Del. Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart nel Luglio 1775«.

F dur. (2 Ob. 2 Fag. 2 Co.) Drei Sätze: *a* Allegro spiritoso; *b* Menuetto; *c* Contredanse en Rondeau.

64. 1776. André Verz. 158. »Divertimento à 6 II^{do}. di Amadeo Wolfg. Mozart nel Giannaro 1776«. *B dur.* (2 Ob. 2 Fag. 2 Co.) Vier Sätze: *a* Allegro; *b* Andante; *c* Menuetto; *d* Allegro.

65. 1776. André Verz. 159. »Divertimento III à 6«. *Es dur.* (2 Ob. 2 Fag. 2 Co.) Vier Sätze: *a* Andante; *b* Menuetto; *c* Polonaise; *d* Presto.

66. 1776. André Verz. 160. »Divertimento IV. del Sgr. Caval. Amadeo Wolfg. Mozart nel Agosto 1776«. *F dur.* (2 Ob. 2 Fag. 2 Co.) Drei Sätze: *a* Andante con Variazioni; *b* Menuetto; *c* Allegro assai.

67. 1777. André Verz. 161. »V^{to} Divertimento à 6 di Amadeo Wolfg. Mozart nel Giannaio 1777«. *B dur.* (2 Ob. 2 Fag. 2 Co.) Vier Sätze: *a* Allegro molto; *b* Andantino: *c* Menuetto; *d* Presto.

Diese fünf Divertimenti 63—67 waren mit 59 in einem der oft erwähnten Hefte zusammengebunden, sind aber aus dem Band gerissen; es ist daher anzunehmen daß ein sechstes ihnen durchaus analoges, das in alten Abschriften mit ihnen vereinigt ist, auch ursprünglich dazu gehörte; um so mehr da die Ueberschrift auf dem Umschlag des Bandes ursprünglich lautete 7 (nicht 6) Divertimenti.

68. 1777. Divertimento. *Es dur.* (2 Ob. 2 Fag. 2 Co.) Vier Sätze: *a* Adagio und Allegro; *b* Menuetto; *c* Adagio; *d* Presto.



Von den verschiedenen gedruckten Sammlungen Mozartscher Harmoniemusik habe ich hier nichts aufnehmen wollen, weil — abgesehen von den arrangirten Sachen — manches nicht hinlänglich beglaubigt erscheint und die Zeit nicht bestimmt ist.

c. Für Saiteninstrumente.

69. 1770. André Verz. 176. »Quartetto di Amadeo Wolfgango Mozart à Lodi 1770 le 15 di Marzo alle 7 di sera«. *G dur.*

Mozart schreibt seinem Vater von Paris (24 März 1778: „Ich habe vor meiner Abreise zu Manheim dem Herrn von Gemmingen das Quartett, welches ich zu Lodi Abends im Wirthshause gemacht habe und dann das Quintett (86) abschreiben lassen.

70. 1772. *D dur.* ⎫ André Verz. 187. 3 Divertimenti. »di
71. 1772. *B dur.* ⎬ Wolfgango Amadeo Mozart Salisburgo
72. 1772. *F dur.* ⎭ 1772«. (je 3 Sätze.)
73. 177? André Verz. 183. »Quartetto I«. *D dur.* (Drei Sätze.)
74. 177? André Verz. 183. »Quartetto II«. *G dur.* (3 Sätze: Presto, Adagio, Menuetto.)
75. 177? André Verz. 183. »Quartetto III«. *C dur.* (3 Sätze.) Gestochen.
76. 177? André Verz. 183. »Quartetto IV«. *F dur.* (3 Sätze.)
77. 177? André Verz. 183. »Quartetto V«. *B dur.* (3 Sätze: Andante, Allegro, Rondo.)
78. 177? André Verz. 183. »Quartetto VI«. *Es dur.* (3 Sätze.) Gestochen.
79. 177? André Verz. 190. Trio für 2 Violinen und Baß. *B dur.* 2 Sätze (Adagio, Menuetto).
80. 1773. André Verz. 177. »6 Quartetti del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart. Quartetto I° à Vienne 1773 nel mese d'Agosto«. *F dur.* 3 Sätze.
81. 1773. André Verz. 178 »Quartetto II^do^ à Vienne 1773 nel mese d'Agosto«. *A dur.* 4 Sätze.
82. 1773. André Verz. 179. »Quartetto di Wolfgango Amadeo Mozart Accademico di Bologna e di Verona, à Vienne nel mese d'Agosto 1773«. *C dur.* 4 Sätze: *a* Andante con Variazioni; *b* Menuetto; *c* Adagio; *d* Rondeaux.
83. 1773. André Verz. 180. »Quartetto del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart à Vienne nel Agosto 1773«. *Es dur.* 4 Sätze.
84. 1773. André Verz. 181. »Quartetto«. *B dur.* 4 Sätze.
85. 1773. André Verz. 182. »Quartetto del Sgr. Cav. Amadeo Wolfg. Mozart à Vienne 1773«. *D moll.* 4 Sätze.

86. 1773. André Verz. 184. »Quintetto del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart à Salisb. nel Decembre 1773.« Für 2 Violinen, 2 Bratschen und Baß. *B dur.* 4 Sätze.

Das Trio des Menuetts und der lange Schlußsatz ist zweimal componirt; daß die letzte Composition gültig war, beweist eine Bemerkung am Schluß des Menuetts von Leop. Mozarts Hand: „Hier wird nicht das folgende Trio und Allegro, sondern das hinten pag. 22 stehende Trio und pag. 23 das Allegro geschrieben".

Die Stücke 69. 80—86. 53. 55. und das Klavier-Trio (André Verz. 225) waren in einem kleinen Bande zusammengebunden.

4. Concerte.

a. Für Violine.

87. 1775. André Verz. 170. »Concerto a Violino solo di Amadeo Wolfgango Mozart à Salisburgo il 14 di Aprile 1775«. *B dur.* (mit Begleitung des Quartetts 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

88. 1775. André Verz. 171. »Concerto di Violino di Wolfgango Amadeo Mozart à Salzburg li 14 di Giugno 1775«. *D dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

89. 1775. André Verz. 172. »Concerto di Violino di Wolfgango Amadeo Mozart Salisburgo li 12 di Septembre 1775« *G dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

90. 1775. André Verz. 173. »Concerto per il Violino del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart nel Octobre 1775 à Salzburgo«. *D dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

91. 1775. André Verz. 174. »Concerto di Violino di Wolfgango Amadeo Mozart Salisburgo li 20 di Decembre 1775«. *A dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

87—91 sind in einem jener kleinen grauen Bändchen zusammengebunden, auf dessen Umschlag Leop. Mozart einen Gesamttitel geschrieben hat.

92. 1776. André Verz. 175. »Adagio di Amadeo Wolfgango Mozart 1776«. *E dur.* (mit Quartett 2 Fl. 2 Co.)

93. 177? André handschr. Verz. 114. Rondo. *B dur.*

Leop. Mozart erwähnt in einem Briefe (25 Sept. 1777) ein „Adagio und Rondeaux, die dem Brunetti gemacht worden"; und später (9 Oct. 1777) „das Adagio für den Brunetti, da ihm das eine zu studirt war".

94. 177? André handschr. Verz. VIII. Concertante. *Es dur.* (für Violino principale und Viola principale mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

André besaß es in alter Abschrift mit den Cadenzen von Mozarts Hand, die auf die letzten siebziger Jahre hinwies.

Gedruckt als Symphonie concertante, Op. 104. Offenbach André.

95. 1773. Cranz, in einem Bande mit 41. 42. 43. Concertone. *C dur.* (für 2 Violini principali mit Quartett 2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Drei Sätze.

„War es denn nicht möglich" schreibt Leop. Mozart (11 Dec. 1777) „in Manheim die Hafnermusik, Dein Concertone, oder eine Deiner Lodronischen Nachtmusiken aufzuführen?"

b. Für Blasinstrumente.

96. 1774. André handschr. Verz. 71. Concert für Fagott (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) »à Salisburgo li 4 di Giugno 1774«. *B dur.*

Gedruckt als op. 96 Offenbach, André.

97. 1776 oder 1777. Concert für Oboe, für Ferlendi componirt, mir nur bekannt aus Briefen Mozarts (4 Nov. 1777. 14 Febr. 1778).

c. Für Klavier.

98. 1767. André Verz. 192. Concert »nel Aprile 1767«. *F dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

Es ist zum großen Theil von der Hand des Vaters geschrieben, der aber nur den Abschreiber gemacht hat, indem Wolfgang gelegentlich mit ihm abwechselt.

99. 1767. André Verz. 193. Concert »in Junio 1767«. *B dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Zwei Sätze: Allegro und Adagio.

Fast ganz vom Vater geschrieben.

100. 1767. André Verz. 194. Concert »in Julio 1767.« *D dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

Großentheils von der Hand des Vaters.

101. 1767. André Verz. 195. Concert »in Julio 1767«. *G dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

Fast ganz vom Vater geschrieben.

102. 1773. André Verz. 196. »Concerto per il Clavicembalo del Sgr. Cavaliere Wolfgango Mozart nel Decembre 1773«. *D dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co. 2 Cl. T.) Drei Sätze.

Mozart schreibt aus Manheim (14 Febr. 1778): „Dann habe ich mein altes Concert ex D gespielt, weil es hier recht wohl gefällt".

103. 1776. André Verz. 197. »Concerto di Cembalo del Sgr. Cav. Amadeo Wolg. Mozart nel Gianaio 1776 à Salisburgo.« *B dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

Mozart schreibt (Augsb. 24 Oct. 1777): „Dann spielte ich — mein Concert ex B"; und (Manheim 14 Febr. 1778): „Die Rose [Canabich] hat mein Concert ex B gespielt".

104. 1776. André Verz. 198. Concert »di Amadeo Wolfgango Mozart nel Aprile 1776 à Salisburgo«. *C dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

105. 1777. André Verz. 199. »Concerto per il Clavicembalo del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart nel Gianaio 1777«. *Es dur.* (Mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

Mozart schreibt (München 6 Oct. 1777): „Dann spielte ich das Concert in C [104], in B [103] und in Eb [105] von mir". Dieselben Concerte sind sicher gemeint, wenn er von Paris aus schreibt (11 Sept. 1778), er wolle dem Stecher seiner Sonaten für baares Geld 3 Concerts überlassen „das für die Jenomy, für die Litzau und aus dem B". Das Concert für die Litzau erwähnt er auch in einem Briefe aus Manheim (17 Jan. 1778); ob das in C oder Es gemeint sei, ist nicht zu entscheiden.

102—105 sind in einem kleinen Bande zusammengebunden.

106. 1776. André Verz. 217. »Originale del Concerto à 3 Cembali di Amadeo Wolfgango Mozart nel Febraro 1776«. *F dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

Nissen erwähnt (Anhang S. 14) ein zierliches mit musikalischen Attributen ausgestattetes Titelblatt einer Abschrift, auf welchem von Leop. Mozart geschrieben war: Dedicato al incomparabile merito di Sua Excellenza la Sgra. Contessa Lodron, nata Contessa d'Arco e delle sue figlie le Sgre. Contesse Aloisia e Giuseppa . . . . in F . . . . dal loro devotissimo servo Wolfgango Mozart. Mozart berichtet daß dasselbe in Augsburg (24 Oct. 1777) und in Manheim (bis 24 März 1778) gespielt worden sei.

Von Mozarts Hand ist auch ein Arrangement für zwei Klaviere vorhanden.



dn.
Ngr.
Zur
Thlr.
s G.
sik.
aini,
und
enes
chen

Ngr.
chen
, ih-
von
Zeit.
Thlr.
n An-
usi-
Ngr.
Bd.:
voll-
n von
Thlr.
1855.
Thlr.
isch-
geh.
Thlr.
Thlr.
Ler-
ünfte
Thlr.
flege.
Ngr.
Aus
geh.
Ngr.

ich m
103.
— n
Rose
104.
105
das
Diese
schre
für
für
wäh
ob d
106.
lische
welc
paral
nata
sia e
Wolf
(24
word
viere



Im Verlage

von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

sind erschienen:

Griesinger, G. A., Biographische Notizen über Joseph Haydn. 8. 1810. geh. 20 Ngr.

Hauptmann, M., Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik. gr. 8. 1853. geh. 2 Thlr.

Kandler, Frz. Sales, über das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina, genannt der Fürst der Musik. Nach den Memorie storico-critiche des Abbate Giuseppe Baini, Sängers und Direktors der päbstlichen Kapelle, verfasst und mit historisch-kritischen Zusätzen begleitet. Nachgelassenes Werk, herausgeg. mit einem Vorworte und mit gelegentlichen Anmerkungen von *R. G. Kiesewetter*. gr. 8. 1834. geh. 1 Thlr. 22½ Ngr.

Kiesewetter, R. G., Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachsthums und ihrer stufenweisen Entwickelung, von dem ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsere Zeit. Zweite verbesserte Aufl. gr. 4. 1846. geh. 2 Thlr.

—— Guido von Arezzo. Sein Leben und Wirken. Nebst einem Anhange über die dem heiligen Bernhard zugeschriebenen musikalischen Tractate. 4. 1840. geh. 22½ Ngr.

Lobe, J. C., Lehrbuch der musikalischen Komposition. 1. Bd.: Von den ersten Elementen der Harmonielehre an bis zur vollständigen Komposition der Streichquartetts und aller Arten von Klavierwerken. gr. 8 1850. geh. 3 Thlr.

—— 2. Band. Die Lehre von der Instrumentation. gr. 8. 1855. geh. 3 Thlr.

Marx, A. B., die Lehre von der musikal. Komposition, praktisch-theoretisch. 1. u. 2. Theil 4. Aufl. gr. 8. 1852 u. 1856. geh. à 3 Thlr.

—— 3. u. 4. Theil. 2. Aufl. gr. 8. 1848. 52. geh. à 3 Thlr.

—— Allgemeine Musiklehre. Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung. Fünfte verbesserte Aufl. gr. 8. 1853. geh. 2 Thlr.

—— die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik. gr. 8. 1855. geh. 2 Thlr. 20 Ngr.

Oulibicheff, A., Mozart's Opern. Kritische Erläuterungen. Aus dem Franz. übersetzt von C. Kossmaly. gr. 8. 1848. geh. 1 Thlr. 25 Ngr.

Richter, E. F., Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung zu den Studien in derselben, zunächst für d. Conserv. d. Musik zu Leipzig. gr. 8. 1853. geh. 1 Thlr.

Schatz des evangel. Kirchengesangs im 1. Jahrh. der Reformation. Herausg. unter Mitwirkung Mehrerer v. G. Freiherrn v. Tucher. 1r Theil: Liederbuch A. u. d. T.: Kirchengesänge, Psalmen u. geistliche Lieder Dr. Martin Luthers und anderer frommen Christen. 4. 1848. geh. 3 Thlr.

—— Dasselbe 2r Theil: Melodienbuch. A. u. d. T.: Melodien des evangel. Kirchengesangs im 1. Jahrh. der Reformation mit den dazu vorhandenen Harmonisirungen dieser Periode. 4. 1848. geh. 4 Thlr. 15 Ngr.

Sechter, Simon, Die Grundsätze der musikalischen Komposition. 1. Abtheil.: Die richtige Folge der Grundharmonien, oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen und Stellvertretern in vier Theilen. gr. 8. 1853. 1 Thlr. 15 Ngr.

—— 2. Abtheil.: Von den Gesetzen des Taktes. Vom einstimmigen Satze. Die Kunst zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden. In drei Abhandl. gr. 8. 1854. 2 Thlr. 10 Ngr.

—— 3. Abtheil.: Vom drei- und zweistimmigen Satze, entsprungen aus dem vierstimmigen. Rhythmische Entwürfe. Vom strengen Satze, mit kurzen Andeutungen des freien Satzes. Vom doppelten Contrapunkte. In vier Abhandlungen. gr. 8. 1854. 2 Thlr.

Wagner, Richard, drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort. 8. 1852. 2 Thlr.

Winterfeld, Karl v., der evangel. Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes. 1. Theil der evangelische Kirchenges. im 1. Jahrh. der Kirchenverbesserung. Mit 20 B. Musikbeilagen. gr. 4. 1843. geh. n. 12 Thlr.

—— 2. Theil. Der evangel. Kirchengesang im siebzehnten Jahrhunderte. Mit 25½ Bogen Musikbeilagen. gr. 4. 1845. geh. n. 16 Thlr.

—— 3. Theil. Der evangel. Kirchengesang im achtzehnten Jahrhunderte. Mit 34½ Bogen Musikbeilagen. gr. 4. 1847. geh. n. 18 Thlr.

—— über Herstellung des Gemeine- und Chorgesanges in der evangel. Kirche. Geschichtliches und Vorschläge. gr. 8. 1848. geh. 1 Thlr.

—— Zur Geschichte heiliger Tonkunst. Eine Reihe einzelner Abhandlungen. gr. 8. 2 Bände. 1850 u. 52. geh. 3 Thlr. 15 Ngr.

—— über den Einfluss der gegen das 16. Jahrh. hin allgemeiner verbreiteten u. wachsenden Kunde des klassischen Alterthums auf die Ausbildung der Tonkunst. gr. 8. 1850. geh. 10 Ngr.

Portraits.

W. A. Mozart, nach dem Relief von Bosch, gestochen von Thaeter. gr. 4. 15 Ngr.

—— Nach dem Originalgemälde von Tischbein, gestochen von L. Sichling. gr. Fol. $22\frac{1}{2}$ Ngr.

In gleicher Weise sind erschienen:

Die Portraits von: **Joh. Seb. Bach, Ludw. v. Beethoven, Joh. Chr. von Gluck, G. F. Händel**, nach den besten Originalen sämmtlich gestochen von L. Sichling. gr. Fol. à $22\frac{1}{2}$ Ngr.

Vorstehende Portraits sind in der Sammlung der **Bildnisse berühmter Deutschen** Liefg. 1—5 enthalten. Preis der Liefg., von denen jede **3** Portraits enthält $1\frac{1}{2}$ Thlr.

Demnächst erscheint:

Joseph Haydn, gestochen von L. Sichling $22\frac{1}{2}$ Ngr.

Mozart's Opern in Partitur.

Don Juan (Don Giovanni) mit deutschem u. italienischem Text nebst sämmtl. eingelegten Stücken. Neue Ausgabe mit dem Portrait des Componisten. 18 Thlr.

Titus (La Clemenza di Tito) mit deutsch. u. ital. Text. 6 Thlr.

Weibertreue (Cosi fan tutte). mit deutschem und italienischem Text. 12 Thlr.

Der Königliche Schäfer (Il Re pastore) mit deutsch. u. ital. Text. 8 Thlr.

Symphonien in Partitur.

No. 1.	D dur in 8. . .	$1\frac{1}{3}$	Thlr.	No. 7.	D dur. in 8. .	$1\frac{1}{3}$	Thlr.
- 2.	G moll. in 8. .	$1\frac{1}{3}$	-	- 8.	D dur. in 8. .	$1\frac{1}{2}$	-
- 3.	E dur. in 8.. .	$1\frac{1}{3}$	-	- 9.	D dur. in 8. .	$1\frac{1}{3}$	-
- 4.	C dur in 8. . .	$1\frac{1}{2}$	-	- 10.	C dur. in 8. . .	$1\frac{1}{3}$	-
- 5.	D dur. in 8. .	$1\frac{1}{3}$	-	- 11.	B dur. in 8.. .	$1\frac{1}{3}$	-
- 6.	C dur. in 8. .	$1\frac{1}{3}$	-	- 12.	G dur. in 8. .	1	-

---

Nächstens erscheint:

W. A. Mozart

IL RE PASTORE

(Der Königliche Schäfer).

Oper in 2 Acten.

Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und italienischem Text.

Preis 4 Thlr.

Partitur 8 Thlr.

In dem Verlage von **Friedrich Fleischer** in Leipzig ist neu erschienen:

Christoph Wilibald
Ritter von Gluck.

Dessen Leben
und tonkünstlerisches Wirken.

Ein

biographisch - ästhetischer Versuch

von

Anton Schmid

Custos an der K. K. Hofbibliothek zu Wien.

Preis sauber geheftet nebst einem Fac-simile
2 Thlr. 18 Ngr.

Es dürfte fast Verwunderung erregt haben, dass ein Heros im Gebiete der Tonkunst wie — Gluck —, noch keinen wirklichen Biographen, bis auf die jetzige Zeit gefunden hatte. Um so erfreulicher aber ist es, dass ein Mann, wie der genannte Herausgeber, welcher vollständig dazu befähigt, und welchen durch seine amtliche Stellung die reichen Schätze, wie sie auch in dieser Beziehung in der K. K. Hofbibliothek zu finden sind, ungehindert zu Gebote standen, sich diese Aufgabe gestellt und wie wir glauben auch vollständig gelöset hat. Diese letztere Behauptung dürfte, ausser der Anerkennung welche das Werk bereits in den deutschen kritischen Zeitschriften gefunden hat, auch noch besonders darin seine Bestätigung finden, dass bereits zwei der geachtetsten Journale des Auslandes, die Pariser »**Gazette musicale**« und das Londoner »**Athenaeum**« ausführliche und gründliche Beurtheilungen gebracht haben, in welchen diesem Werke die ehrenvollste Anerkennung gezollt wird.

48 Sch.

FRITZ GÄHR
BUCHBINDEREI
MÜNCHEN

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Jahn, Otto,

W. A. Mozart

Bd.: 1

Leipzig 1856

Mus.th. 4909-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10600204-0